NYMFARVM DOMVS

ÉTUDES PRÉLIMINAIRES AUX RELIGIONS ORIENTALES DANS L'EMPIRE ROMAIN

PUBLIÉES PAR

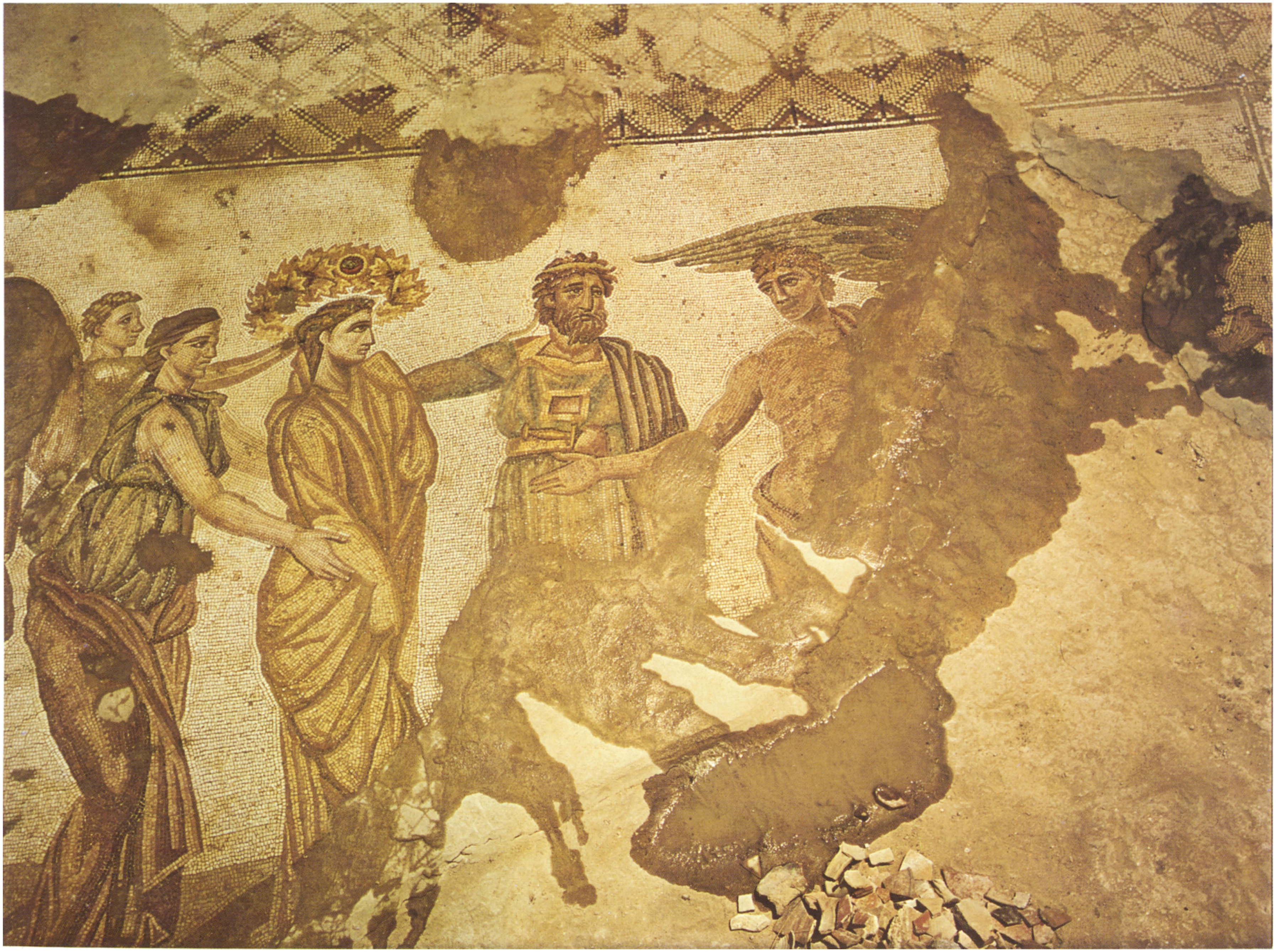
M. J. VERMASEREN

TOME SOIXANTE-QUINZIÈME

JEAN-PIERRE DARMON

NYMFARVM DOMVS

LEIDEN
E. J. BRILL
1980



Le panneau figuré de la mosaïque **32** (= pl. XCI)

JEAN-PIERRE DARMON

NYMFARVM DOMVS

Les pavements de la maison des Nymphes à Néapolis
(Nabeul, Tunisie) et leur lecture

AVEC UN FRONTISPICE, 90 PLANCHES ET UN PLAN

Publié avec le concours du Centre National
de la Recherche Scientifique

LEIDEN
E. J. BRILL
1980

ISBN 90 04 05978 4

Copyright 1980 by E. J. Brill, Leiden, The Netherlands

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or translated in any form, by print, photoprint, microfilm, microfiche or any other means without written permission from the publisher

PRINTED IN BELGIUM

Pour Hanna N.-D.

parthénos émerveillée
numphè plus belle, alors, que S.V.
parfaite abeille de Déméter
historienne aussi
(ce qui ne gâte rien)

Ah, cher, la fable grecque est une mine sans fond, un trésor de vérités éternelles… Comme les Evangiles… Et, comme dans les Evangiles, il est ahurissant de découvrir dans la mythologie le nombre de filons merveilleux qui sont restés inexplorés! Personne ne semble s'en douter. On n'utilise jamais que les mêmes éléments, on se limite toujours aux mêmes conventions; faute d'oser, on passe à côté du plus rare et du plus significatif!

ANDRÉ GIDE

(*Nouvelle Revue Française*, novembre 1951, p. 202 :
propos recueillis par Roger Martin du Gard)

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos XI
Bibliographie raisonnée XVII

Introduction 1

PREMIÈRE PARTIE

CATALOGUE

Présentation générale 29
I. L'Ensemble Ouest (mosaïques n° 1 à 12) 31
II. L'Ensemble axial (mosaïques n° 13 à 21) 59
III. L'Ensemble Est (mosaïques n° 22 à 32) 92

SECONDE PARTIE

SYNTHÈSES

Présentation générale 133
I. Datation 134
II. Interprétation 140
  1. Identification des thèmes 146
  2. Définition d'ensembles iconographiques 187
  3. Un programme iconographique cohérent 196
  4. Interprétation de l'ensemble 226

Conclusions 241

Index 247

Table des planches 265

Planches I à XCI (pl. XCI = frontispice) et un plan

AVANT-PROPOS

C'est un grand bonheur que d'avoir été amené à découvrir l'un des ensembles de mosaïques antiques les plus riches et les plus originaux qui aient été jusqu'à présent découverts en Tunisie, terre pourtant, de ce point de vue, exceptionnellement fertile, de Bulla Regia à Sbeitla, et de Thina à Utique, en passant par Althiburos, Douggha, Thuburbo Majus, Oudna, Djebel Oust, El Djem, Acholla, Sousse et Carthage. C'est une grande joie que d'avoir à présenter ces pavements, mis au jour à Nabeul (antique Néapolis) entre l'automne 1965 et l'été 1967. Mais c'est aussi une grande responsabilité, trop lourde sans doute pour celui que le hasard a désigné pour exhumer ces trésors de l'art romano-africain : il en a conscience, et sait trop bien que d'autres que lui en eussent été infiniment plus capables; il en accepte pourtant les risques, sensible avant tout à l'honneur qui lui est fait, et revendique pour lui seul toutes les imperfections de cette publication, toutes ses lacunes, et ses erreurs sans doute, -inévitablement.

De toutes façons, il fallait que cette présentation fût faite, sans plus attendre, même incomplète et imparfaite. Elle n'a déjà que trop tardé. Des yeux plus experts sauront améliorer les descriptions, des éléments nouveaux permettront de préciser les datations, les remarques d'esprits plus cultivés sauront éclairer les points demeurés obscurs, renouveler et enrichir les interprétations. Ce serait une faute majeure que de ne pas présenter au public et verser aux dossiers de la science des documents aussi précieux, dont certains sont de remarquables œuvres d'art. Cette mise ἐς μέσον aura du moins l'avantage de solliciter, sans plus attendre, la réflexion et la critique, et de rendre bientôt cette présentation dépassée, il faut l'espérer, *ad majorem scientiae gloriam.*

⁂

L'honneur qui est fait à ce travail de prendre place parmi les EPRO peut surprendre, s'agissant d'une publication d'archéologie classique. Le monument présenté ici n'est en effet ni un temple isiaque, ni un mithraeum, mais une simple maison romano-africaine; son décor emprunte tous ses thèmes à l'arsenal de l'art ornemental et de la mythologie les plus classiques. Mais la particularité de ce lieu, qui le rendra précieux aux historiens des religions romaines, orientales ou non, et de la pensée mythique, c'est qu'il s'est voulu aussi, métaphoriquement, *Antre des Nymphes*, comme le proclame l'inscription qui se trouve en son centre[1], et comme l'atteste en tous points l'analyse de son décor.

Lorsqu'on sait le rôle de l'exégèse de ce symbole complexe dans la pensée néoplatonicienne[2], l'importance du thème de l'antre dans les représentations mithriaques[3], sa place dans les mystères de Dionysos[4], enfin l'omniprésence multiforme des grottes et nymphées dans l'espace culturel des anciens, il n'est pas superflu de découvrir et d'étudier le décor et les images dont des hommes du IVe siècle de notre ère ont cru devoir orner ce lieu «beau et charmant»[5], plein de séductions et de mystère, d'enseignements aussi. Ni quel sens ils ont pu leur donner.

Nous nous sommes efforcés de décrire et de comprendre ce décor, d'en dégager les principales résonnances sémantiques. Mais sa richesse est telle, qu'il déborde certainement de toutes parts les ébauches d'interprétation que nous en avons données, et que des esprits mieux avertis de tel ou tel courant de la pensée religieuse et symbolique des anciens sauront y découvrir bien des sujets de réflexion qui nous auront échappé.

⁂

Au moment de présenter ce travail, je tiens à remercier ici tous ceux qui l'ont rendu possible, et en sont, en quelque sorte, les co-auteurs.

L'Institut tunisien d'Archéologie et Arts, tout d'abord : lorsqu'au printemps de 1965 j'ai sollicité de cet organisme l'autorisation et les moyens de mener à Néapolis une première campagne de fouilles, l'accueil fut immédiat et excellent, aussi bien de la part de M. Hachemi Sebaï, alors Directeur de cet Institut, que de M. Amar Mahjoubi, alors à la tête des services de la Recherche archéologique : qu'il leur soit en premier rendu ici hommage. Grâce à eux, l'Institut d'Archéologie ne ménagea ni son appui auprès des autorités locales, ni son argent, ni surtout son personnel : que ma gratitude inscrive ici les noms de M. Mabrouk Hamrouni, contremaître, dont le talent et l'efficacité ont permis, en temps utile, et dans d'excellentes conditions, d'assurer la dépose et la conservation des panneaux de mosaïque les plus précieux; de M. Amar Medfaï, contremaître, dont l'expérience a pu aider mes premiers pas sur le terrain avant que je ne décide d'assumer personnellement la direction technique de la fouille; de M. Mouldi, ouvrier, dont le sens exceptionnel du terrain font un chef de chantier de grande qualité; de M. S. Belhadj, enfin, architecte dont le relevé final, complétant celui de M. Jerry Gretzinger, m'a été indispensable pour faire établir par M. R. Prudhomme le plan de la Maison des Nymphes tel qu'il figure dans cet ouvrage.

---

[1] Cf. p. 87 et p. 146 et suiv.

[2] Cf., en dernier lieu, le *Mithras Platonicus* de R. Turcan (*EPRO* n° 47, Brill. Leiden, 1975), p. 62-89.

[3] Cf., en dernier lieu, H. Lavagne, «Les reliefs mithriaques à scènes multiples en Italie», *Mélanges P. Boyancé*, Rome, 1974 et, du même, «Importance de la grotte dans le mithriacisme en Occident», *Etudes mithriaques*, Liège-Leyden, 1978, p. 271-278. Il existait un grade mithriaque des *Nymphi*, dont les titulaires étaient sous la protection spéciale de Vénus : cf. M.J. Vermaseren, *Mithra, ce dieu mystérieux*, Paris-Bruxelles, Sequoia, 1960, p. 118 et suiv.

[4] Cf. P. Boyancé, «L'antre dans les mystères de Dionysos», *Rend. Pont. Acc. Rom.*, 33 (1960-61), p. 107-127.

(5) R. Turcan, *Mithras Platonicus*, p. 66.

L'appui des autorités locales ne doit pas être oublié, *in honorem eorum eximiae erga nos benevolentiae* : que soient remerciés ici M. M. Amor Chechia, alors gouverneur de Nabeul et de Sousse, Abdelhaq Lassoued, alors président du Comité de coordination du Cap Bon, ainsi que le Docteur Daghfous, maire de Nabeul, et Mustapha Loghmari, secrétaire général de la Municipalité. Parmi cet appui local, il convient de ne pas oublier l'équipe d'ouvriers agricoles qui a fourni la main-d'œuvre : travaillant huit heures pour un salaire journalier de 0,495 dinars, soit environ 5 francs (ce qui donne un salaire horaire de 65 centimes environ), ils surent comprendre aussitôt ce que l'on attendait d'eux, y répondre avec ponctualité et, mieux encore, s'intéresser vivement aux progrès de la recherche.

Je voudrais maintenant rendre hommage à tous ceux qui ont bien voulu visiter le site, s'intéresser à mes travaux et me faire part de leurs observations et de leurs conseils : et d'abord au professeur W. Seston, de l'Institut, à qui va toute ma reconnaissance pour avoir encouragé ce travail dès ses débuts; au professeur J. W. Salomonson, dont les informations m'ont été précieuses; à mes amis et collègues de l'Université tunisienne, Khaled Belkhodja, Maurice Courtois, Abdelmajid Ennabli, Mohamed Fendri, Hédi Slim, et tout particulièrement à Louis Maurin dont l'intérêt, les remarques, l'aide m'ont été d'un constant encouragement.

Que soient également remerciés tous les collègues et amis qui, à Paris ou à Rome, ont bien voulu examiner les photographies et en discuter avec moi, me faisant ainsi bénéficier de leur grande expérience du domaine de la mosaïque : particulièrement Mme M. Blanchard-Lemée, A. Carandini, Mme S. Gozlan, J. Gretzinger et R. Hanoune.

Enfin, *last but not least*, je dis ici un grand merci à la petite troupe de mes étudiants, débordante de jeunesse, de vitalité, de gaîté, qui, ayant pris avec moi ses quartiers à l'Auberge des Jasmins, ont quotidiennement vécu les deux derniers mois de la fouille, surveillé scrupuleusement tous les songages, veillé aux ultimes déposes, nettoyages, réparations, et grâce à qui l'été 1967 fut un enchantement : j'ai nommé Ahmed et Sadok Boubaker, Radhi Daghfous, Habib Sethom, tous quatre *cives neapolitani*, Sadok Ben Baaziz, *girbitanus*, Borhane Ben Milad, *tunetanus*, Moncef Nahdi, *civis hipponensis*.

⁂

Sept noms sont à mettre à part : celui de Georges Ville, le dernier visiteur de l'été 1967, que j'ai eu la joie de recevoir toute une après-midi sur le chantier, que je rencontrais pour la première fois, que je ne devais jamais revoir, et que je n'oublierai pas.

Celui du professeur G.Ch. Picard, qui, non content de m'avoir fait sur place un certain nombre de précieuses observations, m'a, de plus, offert à Paris la possibilité de présenter longuement les pavements de la Maison des Nymphes à l'auditoire de son séminaire, et d'en discuter en détail avec lui-même et ses étudiants.

Celui de Marcel Detienne, sans les admirables leçons de qui je n'aurais jamais été en mesure d'apercevoir la cohérence du programme iconographique de la Maison des Nymphes, ni d'en comprendre véritablement la signification.

Celui de Richard Prudhomme qui, en dressant le magnifique plan ci-joint, m'a, par sa minutie et son art, permis de retourner mentalement visiter cette Maison, et donc de rédiger, à distance, ces pages.

Celui du professeur J. Lassus qui, dès l'origine, a bien voulu être le rapporteur de ce travail auprès des instances universitaires, et dont plusieurs précieuses remarques ont, dès les premiers pas, éclairé ma recherche iconographique.

Celui du professeur Ernest Will, qui a bien voulu présider le jury de thèse de III^e cycle auquel ce travail a été soumis.

Celui, enfin, du professeur H. Stern à qui je dois tous les moyens matériels et méthodologiques qui ont rendu possible l'existence même de cette publication, et à qui je ne pourrai jamais assez dire toute ma reconnaissance.

BIBLIOGRAPHIE RAISONNÉE[1]

I. MOSAÏQUES

Åkerström-Hougen, G., *The calendar and hunting mosaics of the Villa of the Falconer in Argos* (Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae, série in 4°, XXIII), Stockholm, 1974 (abrév. : *Argos*).

Alexander, M. et M. Ennaifer, *Corpus des mosaïques de Tunisie*, *Utique*, tomes I, II et III, Tunis, 1973, 1974 et 1976 (abrév. : *Utique* I, II, III).

Amandry, P., « Bellérophon et la Chimère dans la mosaïque antique », *RA* 1956, 155-161.

Artaud, F., *Histoire abrégée de la peinture en mosaïque, suivie de la description des mosaïques de Lyon et du Midi de la France*, Lyon, 1835. Atlas in f°, texte in 4° (abrév. : Artaud).

Aurigemma, S., *Tripolitania*, vol. I, parte 1a: *I Mosaici*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1960, in 8° (abrév. : *Mos. Tripolit.*).

Autostrade, X, 8 (Août 1968), *Rivista di tecnica e di informazioni autostradali*, Rome, 1968. « Numero dedicato alla villa romana di Lucus Feroniae scoperta durante i lavori per la costruzione dell'Autostrada del Sole » (abrév: *Autostrade*).

Axmard, J., «La mosaïque de Bellérophon à Nîmes», *Gallia* XI (1953), p. 249-271.

Balil, A., «El Mosaico de 'Las Tres Gracias' de Barcelona», *AEA*, XXXI (1958), 63-95 (abrév. : *Tres Gracias*).

Balil, A., « Mosaico de Bellerofonte y la Quimera de Torre de Bell Lloch (Gerona) », *AEA* XXXIII (1960).

Balmelle C., *Recueil général des Mosaïques de la Gaule*, t. IV, *Aquitaine*, fasc. 1, à paraître aux éd. du CNRS (abrév. : *Recueil*).

Balty, J., *La grande mosaïque de chasse du triclinos*, Bruxelles, Centre belge de recherches archéologiques à Apamée de Syrie, 1969.

Balty, J.-Ch., « Nouvelles mosaïques païennes et groupe épiscopal dit 'Cathédrale de l'Est' à Apamée de Syrie », *CRAI* 1972 janvier-mars, p. 103-127, fig. 1-12 (abrév. : « Nouvelles mosaïques ... »).

Baratte, F., *Mosaïques du Musée du Louvre*, Paris, 1978.

Barral, X., « Un mosaico romano monocromo de Cardedeu (Barcelona) », Actes du *XIIIe Congreso Nacional de Arqueologia* (Huelva 8-12 oct. 1973), Saragosse, 1975.

Becatti, G., *Scavi di Ostia*, IV : *Mosaici e pavimenti marmorei*, Rome, Istituto poligrafico dello stato, 1961, 2 vol. in 4° (abrév : *Ostia*).

Berti, F., « Poseidon ed Amymone. Un mosaico romano di Chania », *Annali della Scuola Archeologica di Atene*, t. L-LI (1972-1973) (= 1975), 451-465, fig. 1-12.

---

[1] Les abréviations des titres des revues sont celles de l'Année Philologique.

Blake, M, E., *The pavement of the Roman Buildings of the Republic and the Early Empire*, Memoirs of the American Academy in Rome, t. VIII, Rome, 1930 (abrév. : Blake I).

Blake, M. E., *Roman Mosaics of the Second Century in Italy*, *ibid.*, t. XIII, Rome, 1936 (abrév. : Blake II).

Blake, M. E., *Roman Mosaics of the Third Century after Christ*, *ibid.*, t. XVII, Rome, 1940 (abrév. : Blake III).

Blanchard-Lemée, M., *Maisons à mosaïques du quartier central de Djemila*, Paris, Ophrys, 1975.

Blanchard-Lemée, M., «Gaule, Germanie, Bretagne», dans *Mosaïques décors de sols* (*Les Dossiers de l'archéologie*, *15*), Dijon, mars-avril 1976.

Brandenbourg, H., «Bellerophon christianus? Zur Deutung des Mosaiks von Hinton St. Mary und zum Problem der Mythendarstellungen dekorativen Kunst», *RQA* LXIII (1968), 49-86.

Brett, G., *The Great Palace of the byzantine Emperors*, Londres-Oxford, 1947.

Bruneau, Ph., «Le motif des coqs affrontés dans l'imagerie antique», *BCH* (1965), 90-121 (abrév. : *Coqs affrontés*).

Bruneau, Ph., *Les mosaïques de Délos*, Paris, de Boccard, 1974 (abrév. : *Délos*).

Brusin, G., « Una conventicula di Dionisiaci in Aquileia », *Analecta archaeologica*, Festschrift F. Fremersdorf, Köln, Verlag der Löwe, 1960, 257-262.

Brusin, G., et P. L. Zovatto, *Monumenti paleocristiani di Aquileia e di Grado*, Udine, Deputazione di storia patria per il Friuli, 1957 (abrév. : *Aquileia*).

Carandini, A., *Ricerche sullo stile e la cronologia dei Mosaici della villa di Piazza Armerina* (Studi Miscellanei, 7) Roma, l'Erma, 1964.

Carandini, A., «La villa di Piazza Armerina, la circolazione della cultura figurativa africana nel tardo impero, ed altre precisazioni», *Dial. Arch.*, I, 1 (Gennaio 1967), 93-113.

Carandini, A., «Appunti sulla composizione del Mosaico detto Grande Caccia della villa del Casale di Piazza Armerina», *Dial. Arch.*, IV, 1 (1970-1971), 120-134.

Carandini, A., P. Pensabene *et al.*, «La Villa del Casale a Piazza Armerina, problemi, saggi stratigrafici ed altre ricerche», *MEFRA* 83 (1971), 141-281.

Darmon, J. P., «Archéologie et histoire des religions», *Cahiers de Tunisie*, 44, 4ᵉ trimestre 1963, 111-122.

Darmon, J. P., «Sur deux mosaïques de l'Yonne», dans *La Mosaïque Gréco-Romaine II*, p. 307-316 (abrév. : *Mos. gr. Rom. II*).

Darmon, J. P., «Neapolis», *Africa* II (1967-1968), 271-283.

Darmon, J. P., «A propos d'un pavement inédit, quelques réflexions sur les représentations de Poséidon avec Amymonè dans la mosaïque romaine», BSNAF, 1975, p. 125-132.

Darmon, J. P., *La mosaïque de Lillebonne*, Rouen, Musée des Antiquités, 1976.

Darmon, J. P., «L'Italie ou le disciple devenu maître», dans *Mosaïques décors de sols (Les Dossiers de l'archéologie, 15)*, Dijon, mars-avril 1976.

Darmon, J. P., «Mosaïques antiques», *Revue de l'Art* 37 (1977), 69-82.

Darmon J. P., et H. Lavagne, *Recueil général des Mosaïques de la Gaule*, t. II, fasc. 3, Paris, CNRS, 1977 (abrév. : *Recueil*).

Di Vita, M., «La Villa della gara delle Nereidi a Taggiura», *Libya Antica* II, Tripoli, 1966 (diff. L'Erma di Bretschneider, Rome).

Doppelfeld, O., *La mosaïque de Dionysos près de la cathédrale de Cologne*, Köln, Greven Verlag, 1964.

Ennaïfer, M., *La civilisation tunisienne à travers la mosaïque*, Tunis, S.T.D., s.d. (1972) (abrév. : *Civ. Tun.*).

Ennaïfer, M., *Les Mosaïques de la Maison de la Chasse d'Althiburos*, Thèse de IIIe cycle, dactylogr., Tours, 1974.

Ennaïfer, M., *La Cité d'Althiburos et l'édifice des Asklepieia*, Tunis, Institut National d'Archéologie et d'Art, 1976 (= 1977) (abrév. : *Althiburos*).

Euzennat, M., « Une mosaïque de Lixus (Maroc)», *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire offerts à A. Piganiol*, Paris, École Pratique des Hautes Études, VIe section, 1966, 473-480.

Fendri, M.. *Découverte archéologique dans la région de Sfax, Mosaïque des Océans*, Tunis, Secrétariat d'État aux affaires Culturelles, 1963 (abrév. : *Sfax*).

Fendri, M., « Les Thermes des Mois à Thina», *Cahiers de Tunisie* 45-46 (1er et 2e trimestres 1964) (abrév. : *Thina*).

Fendri, M., «Évolution chronologique et stylistique d'un ensemble de mosaïques dans une station thermale à Djebel Oust (Tunisie)», *La Mosaïque Gréco-romaine*, Paris, CNRS, 1965, 157-173 (abrév. : *Mos. Gr. Rom.*).

Foucher, L., *Navires et barques figurés sur des mosaïques découvertes à Sousse et aux environs* (Notes et Documents XV) Tunis, Imprimerie oficielle, 1957 (abrév. : *Navires et barques*).

Foucher, L., *Thermes romains des environs d'Hadrumète* (Notes et Documents I, Nouvelle série), Tunis, 1958 (abrév. : *Thermes*).

Foucher, L., *Inventaire des mosaïques, feuille 57 de l'Atlas Archéologique, Sousse*, Tunis, Imprimerie officielle, 1960 (abrév. : *Inv. Sousse*).

Foucher, L., «Note sur une mosaïque de Marseille», *Actes du 83e Congrès National des Sociétés Savantes* (1958), Paris, 1960, 147-158.

Foucher, L., *Découvertes archéologiques à Thysdrus en 1960* (Notes et Documents, IV, nouvelle série), Tunis, s.d. (abrév. : *Thysdrus 1960*).

Foucher, L., *Découvertes archéologiques à Thysdrus en 1961* (Notes et Documents, V, nouvelle série), Tunis, Secrétariat d'État aux Affaires culturelles, s.d. (abrév. : *Thysdrus 1961*).

Foucher, L., *La Maison de la Procession dionysiaque à El Jem* (Publications de l'Université de Tunis, Faculté des Lettres, 1re série : Archéologie Histoire, vol. XI) Paris, P.U.F. 1963 (abrév. : *Procession dionysiaque*).

Foucher, L., *La Maison des masques à Sousse* (Notes et Documents, vol. VI, nouvelle série), Tunis, Secrétariat d'État aux affaires culturelles, 1965 (abrév. : *Masques*).

Foucher, L., « Motifs prophylactiques sur des mosaïques récemment découvertes à Sousse», *Actes du 79e Congrès des Sociétés Savantes*, Paris, 1967.

Garcia y Bellido, A., *Arte Romano* (*Enciclopedia Clasica* I), Madrid, 1972 (2e éd.).

Gauckler, P., «Le domaine des Laberii à Uthina», *Monuments et Mémoires, Fondation Eugène Piot*, III, 1896, p. 177 sqq., pl. XX-XXIII (abrév. : *Uthina*).

Gauckler, P., *Inventaire des Mosaïques de la Gaule et de l'Afrique*, t. II, *Afrique Proconsulaire* (Tunisie), Paris, 1910 (abrév. : *Inv., II*).

Gentili, G. V., *La villa Erculia di Piazza Armerina, I mosaici figurati*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1959 (abrév. : *Mos. Figurati*).

Germain, S., *Les mosaïques de Timgad, étude descriptive et analytique*, Paris, CNRS, 1969 (abrév. : *Timgad*).

Ghislanzoni, E., *La villa romana in Desenzano*, Milan, Fondazione G. Treccani degli Alfieri, 1962.

Ginouvès, R., *et al.*, *Les mosaïques de la Maison du Ménandre à Mitylène*, Berne, Francke Verlag, 1970.

Gonzenbach, V. von, *Die römischen Mosaiken der Schweiz*, Basel Birkhäuser Verlag, 1961 (abrév. : Gonzenbach).

Gozlan, S., *La Maison du triomphe de Neptune à Acholla*, Thèse de III^e Cycle dactylographiée, Paris, 1972 (abrév. : *Maison de Neptune*).

Gozlan, S., «La Maison de Neptune à Acholla-Boutria (Tunisie). Problèmes posés par l'architecture et le mode de construction», *Karthago* XVI (1971-1972) Paris, Klincksieck, 1973, 43-99 (abrév. : Gozlan, 1973).

Gozlan, S., «Les pavements en mosaïque de la maison de Neptune à Acholla-Boutria (Tunisie)», *Monuments Piot*, 59 (1974), 71-135 (abrév. : Gozlan, 1974).

Guidi, G., «La villa del Nilo a Leptis Magna», *Africa Italiana* V (1933).

Hamilton, R. W., *Khirbat al Mafjar*, Oxford, 1959.

Hanoune, R., «Trois pavements de la Maison de la course de chars à Carthage», *MEFR* 81 (1969), 219-256 (abrév. : *Course de chars*).

Hanoune, R., *Inventaire des Mosaïques de Bulla Regia*, Mémoire de l'École française de Rome, dactylographié, 1970 (abrév. : *Bulla Regia*).

Hiller, S., «Divino sensu agnoscere. Zur deutung des Mosaikbodens im Peristyl des Grossen Palastes zu Konstantinopel», *Kairos* XI (1969), 275-305.

Inventaire des Mosaïques de la Gaule et de l'Afrique, II, II supl., III cf. Gauckler, Merlin, de Pachtere (abrév. : *Inv. II, II suppl., III*).

Kähler, H., «La villa di Massenzio a Piazza Armerina», *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia Inst. Rom. Norvegiae*, IV (1969), diff. l'Erma, Rome.

Lancha, J., *Mosaïques géométriques, Les ateliers de Vienne-Isère*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 1977.

Lassus, J., *Réflexions sur la technique de la mosaïque*, Alger, 1957 (abrév. : *Réflexions*).

Lassus, J., «Vénus Marine», *La Mosaïque Gréco-Romaine*, Paris, CNRS, 1965, 175-191 (abrév. : *Mos. Gr. Rom.*).

Lassus, J., «La Mosaïque de Thétis et Pélée», *BAA*, I (1962-1965), 75-105.

Lassus, J., «La salle à sept absides de Djémila», *Antiquités Africaines*, 5 (1971), 193-207.

Lavagne, H., «Le Nymphée au Polyphème de la *Domus Aurea*», *MEFR* 82 (1970), 673-721.

Leschi, L., « Une mosaïque de Tébessa », *MEFR* 41 (1924), 95-110.

Levi, D., *Antioch Mosaic Pavements*, Oxford University Press 1947. 2 vol. 4° (abrév. : *Antioch Mos. Pav.* I et II). Reprint : Rome, L'Erma, 1971.

Marec, E., *Hippone la Royale, antique Hippo Regius*, Alger, Imprimerie officielle, 1954.

Marec, E., *Monuments chrétiens d'Hippone, ville épiscopale de saint Augustin*, préface de J. Lassus, Paris, Arts et métiers graphiques, 1958.

Merlin, A., *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique, supplément au tome II (Tunisie)*, Paris, 1915 (abrév. : *Inv. II suppl.*).

Merlin, A. et L. Poinssot, « Deux mosaïques de Tunisie à sujets prophylactiques », *Monuments et Mémoires, Fondation E. Piot*, t. XXXIV, Paris, E. Leroux, 1934, 129-176 (abrév. : *Deux Mos.*).

Merlin, A., *Forum et maisons d'Althiburos* (Notes et Documents 6), Tunis-Paris, Leroux, 1913 (abrév. : *Althiburos*).

Merlin, A., « La mosaïque du Seigneur Julius », *BCTH* 1921, 95-114 (abrév. : *Seigneur Julius*).

Merlin, A., « Amours vendangeurs au gecko (Mosaïque de Thuggha) », *Revue Africaine*, 1956, 446-449.

Merlin, A., « Factions du cirque et Saisons sur des mosaïques de Tunisie », *Mélanges Charles Picard*, Paris, PUF, 1958.

Miller, S. G., « A mosaic floor from a roman villa at Anaphegor », *Hesperia*, XLI, 3 (septembre 1972), p. 332-354.

Morricone Matini, M. L., *Mosaici antichi in Italia, regione prima, Roma : Reg. X Palatium*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1967.

Mosaïque gréco-romaine, La, Paris, CNRS, 1965 (abrév. : *Mos. Gr. Rom.*).

Mosaïque gréco-romaine II, La, Paris, CNRS — J. Picard, 1975 (abrév. : *Mos. Gr. Rom. II*).

Mosaïques romaines de Tunisie, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1964.

Nicolaou, K., *Ancient monuments of Cyprus*, Cyprus, Department of Antiquities 1968 (abrév. : *Cyprus*).

Nicolaou, K., « A roman villa at Nea Paphos », *Archaeology* XXI (1968), 48-53.

Nogara, B., *I mosaici antichi conservati nei palazzi apostolici del Vaticano e del Laterano*, Milan, 1910 (abrév. : Nogara).

Pace, B., *I mosaici di Piazza Armerina*, Rome 1955.

Pachtere, M. F. G. de, *Inventaire des Mosaïques de la Gaule et de l'Afrique*, III, Paris, Leroux, 1911 (abrév. : *Inv. III*).

Palol, P. de, « Los dos mosaicos hispanicos de Aquiles », *Mosaïque gréco-romaine II*, Paris, 1975, 227-240 (abrév. : *Mos. Gr. Rom. II*).

Parlasca, K., *Die römischen Mosaiken in Deutschland*, Berlin, Walter de Gruyter, 1959 (abrév. : Parlasca).

Pernice, E., *Die hellenistische Kunst in Pompeji, VI : Pavimente und figürliche Mosaiken*, Berlin, 1938 (abrév. : Pernice).

Pesce, G., *Il palazzo delle colonne in Ptolemaide di Cirenaica*, Roma, l'Erma di Bretschneider, 1950.

Picard, G. Ch., « Note sur la maison de la Cascade à Utique », *Karthago* V (1954), 162-167.

Picard, G.Ch., «Les Mosaïques d'Acholla», *Annales de l'Est* (publication de la Faculté des Lettres de Nancy, Mémoire N° 22), Paris, De Boccard, 1959, pp. 73-97 et pl. XI-XXI (abrév. : *Mos. d'Acholla*).

Picard, G. Ch., «Un thème du style fleuri dans la mosaïque africaine», *La Mosaïque gréco-romaine*, Paris, CNRS, 1965, 125-134 (abrév. : *Mos. Gr. Rom.*).

Picard. G. Ch., «Les Thermes du Thiase marin à Acholla», *Antiquités africaines* 2 (1968), 95-151 (abrév. : *Thiase marin*).

Poinssot, Cl., *Les ruines de Douggha*, préface de Hassen Hosni Abdul-Wahab, Tunis, 1958 (abrév. : *Douggha*).

Poinssot, Cl., «Quelques remarques sur les mosaïques de la maison de Dionysos et d'Ulysse à Thugga (Tunisie)», *La Mosaïque Gréco-romaine*, Paris, CNRS, 1965, 219-232 (abrév. : *Mos. Gr. Rom.*).

Poinssot L., et R. Lantier, «Les mosaïques de la 'Maison d'Ariadne' à Carthage», *Monuments et Mémoires, Fondation E. Piot*, XXVII (1924), 69-86 et pl. VI (abrév. : *Maison d'Ariadne*).

Poinssot, L., et P. Quoniam, «Les mosaïques des Bains des Protomés à Thuburbo-Majus», *Karthago* IV (1953), 155-167.

Pompei, Catalogue de l'exposition tenue au Petit Palais, Paris, 1973.

Ponsich, M., «Une mosaïque du dieu Océan à Lixus», *BAM* VI (1966), 323-328.

Précheur-Canonge, T., *La vie rurale en Afrique romaine d'après les mosaïques* (Publications de l'Université de Tunis, Faculté des Lettres, 1re série : Archéologie, Épigraphie, vol. VI), Paris, P.U.F., s.d. (abrév. : *Vie rurale*).

Prudhomme, R., *et al.*, *Répertoire graphique du décor géométrique dans la mosaïque antique*, Paris, AIEMA, 1973 (abrév. : *Répertoire*).

Recueil Général des Mosaïques de la Gaule, Xe suppl. à *Gallia*, cf. H. Stern, C. Balmelle, M. Blanchard-Lemée, J.P. Darmon et H. Lavagne.

Saller, S. J., *The memorial of Moses on mount Nebo* (Studium biblicum franciscanum, I), Jérusalem, 1941.

Salomonson, J. W., *La mosaïque aux chevaux de l'antiquarium de Carthage*, La Haye, Imprimerie nationale, 1965 (abrév. : *Mos. aux chevaux*).

Settis, S., «Per l'interpretazione di Piazza Armerina», *MEFRA* 87 (1975), 873-994.

Smith, D.J., «Three fourth-century Schools of Mosaic in Roman Britain», *La Mosaïque Gréco-romaine*, Paris, CNRS, 1965, 95-116 (abrév. : *Mos. Gr. Rom.*).

Smith, D.J., «Roman mosaics in Britain before the fourth century», *La Mosaïque gréco-romaine II*, Paris, CNRS - J. Picard, 1975, 269-290 (abrév. : *Mos. gr. Rom. II*).

Stern, H., *Recueil général des Mosaïques de la Gaule*, t. I, fasc. 1, 2, 3 et t. II, fasc. 1, Paris, CNRS, 1957-1967 (abrév. : *Recueil*).

Stern, H., «Ateliers de mosaïstes rhodaniens d'époque gallo-romaine», *La Mosaïque Gréco-romaine*, Paris, CNRS, 1965, 233-242.

Stern, H., «Deux mosaïques de Vienne (Isère)», *Monuments et Mémoires, Fondation E. Piot*, LVI (1969), 13-43.

Stern, H., «Mosaïques de la région de Vienne (Isère)», *Gallia*, XXIX (1971), 123-149.

Stern, H., et M. Blanchard-Lemée, *Recueil général des Mosaïques de la Gaule*, tome II, fasc. 2, Paris, CNRS, 1975 (abrév. : *Recueil*).

Talbot Rice, D., *The Great Palace of the Byzantine Emperors*, II, Edimbourg, 1958.

Theophanidis, V., «Ψηφιδωτὸν ἐν Χανίοις», *A.E.*, 1945-1947, 37-46.

Tomašević, G.C., *et al.*, *Heraclea III*, Bitola, 1967 (abrév. : *Heraclea*).

Tomašević, G. C., «Mosaïques paléochrétiennes récemment découvertes à Herakléa Lynkestis, Notice prémiminaire», dans *La Mosaïque gréco-romaine* II, Paris, CNRS — J. Picard, 1975, p. 385-399 (abrév. : *Mos. Gr. Rom.* II).

Toynbee, J.M.C., «Mosaïques au Bellérophon», *Gallia* 13 (1955), 91-97.

Toynbee, J.M.C., «Encore des mosaïques au Bellérophon», *Gallia* 16 (1958), 262-266.

Toynbee, J.M.C., «A new Roman Mosaic pavement found in Dorset», *JRS* LIV (1964), 7-14.

Tunisian Mosaics, Washington, Smithsonian Institution, Washington, 1967.

Ville, G., «Essai de datation de la mosaïque des gladiateurs de Zliten», *La Mosaïque gréco-romaine*, Paris, CNRS, 1965, 147-156 (abrév. : *Mos. Gr. Rom.*).

Voute, P., «Notes sur l'iconographie d'Océan. A propos d'une fontaine à mosaïques découverte à Nole (Campanie)», *MEFRA* 84 (1972), 639-673 (abrév. : *Océan*).

Yacoub, M., *Le musée du Bardo*, Tunis, Secrétariat d'État aux affaires culturelles, 1969.

La liste ci-dessus ne comprend que les ouvrages auxquels cette étude renvoie explicitement. Pour un aperçu d'ensemble touchant la mosaïque et sa bibliographie générale, on se rapportera notamment au fascicule *Mosaico e mosaicisti nell' Antichità*, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1967, ainsi qu'aux *Bulletins de l'AIEMA* (Paris, 1968 à 1978). En outre, *La Mosaïque gréco-romaine II* (Paris, CNRS — J. Picard, 1975) comporte un index des auteurs modernes qui permet de retrouver toutes les principales références.

II. CONTEXTE ARCHÉOLOGIQUE, MYTHOGRAPHIQUE, HISTORIQUE

Akurgal, E., «Influences orientales sur l'art grec aux VIII^e et VII^e siècles av. JC», *A. Arch. Syr.* XXI (1971), 5,23 (entre autres thèmes, origine orientale du Pégase).

Alföldi, A., *Die Kontorniaten. Ein verkanntes Propagandmittel der stadtrömischen heidnischen Aristokratie in ihrem Kampfe gegen das christliche Kaisertum*, Leipzig 1942, puis Budapest 1943.

Alföldi, A., *The Conversion of Constantine and Pagan Rome*, Oxford, Clarendon, 1948.

Allais, Y., « Un plat de Djemila à décor mythologique », *Libyca* VII, (1958), 43-58.

Amandry, P., «Πύρπνοος Χίμαιρα», *Mélanges d'Arch. et d'Hist. offerts à Ch. Picard*, Paris, 1949, 1-11.

Andreae, B., *Studien zur römischen Grabkunst* (Mitt. des Deutschen Arch. Inst., Röm. Abteilung), Heidelberg, 1963 (pl. 61, 1 : le Pégase du tombeau des Nasonii).

Anti, C., L. Polacco, *Sculture greche e romane di Cirene*, Padoue, Cedam, 1959.

Arias, P. E., « Sul culto delle ninfe a Siracusa », *RAL*, 1935, p. 605-608.

Art Antique, *Collections privées de Suisse Romande*, Genève, 1975 (N° 287 : Bellérophon).

Aupert, P., *Le nymphée de Tipasa et les nymphées et septizonia nord-africains* (Coll. Éc. fr. Rome 16), Rome, 1974.

Aymard, J., « La légende de Bellérophon sur un sarcophage du musée d'Alger », *MEFR* 52 (1935), 142-184 (abrév. : *La légende de Bellérophon*).

Babelon, E., *Le Trésor d'argenterie de Berthouville, près Bernay (Eure)*, Paris, E. Levy, 1916.

Balsan, L., « Au sujet de deux poinçons de la Graufesenque », *RACF* II (1963), 29-34 (Bellérophon s'emparant de Pégase).

Beazley, J. D., *Attic vase-paintings of the Museum of fine arts*, Boston, 1954 (vases d'Amymonè).

Beazley, J. D., *Attic black-figure vase-painters*, Oxford, Clarendon, 1956.

Beazley, J. D., *Attic red-figure vase-painters*, Oxford, Clarendon, 1953^{2}.

Becatti, G., *Ninfe e divinità marine*, *ricerche mitologiche*, *iconografiche e stilistiche* (Studi Miscellanei, 17) Rome, de Luca, 1971 (abrév. : *Ninfe*).

Bianchi Bandinelli, R., *Rome. La fin de l'art antique*, L'Univers des Formes, Paris, Gallimard, 1970 (abrév. : *Rome*, II).

Bianchi, R., *Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad*, Olten, 1955.

Boulter, P. N., «The akroteria of the Nike Temple», *Hesperia* XXXVIII (1969), 133-140 (Bellérophon et la Chimère comme acrotère central du temple d'Athéna Nikè, sur l'Acropole).

Bousquet, J., *Le Trésor de Cyrène*, Paris, de Boccard, 1952.

Boyancé, P., *Le culte des Muses chez les philosophes grecs. Études d'histoire et de psychologie religieuse*, Paris, 1937.

Boyancé, P., « L'Antre dans les mystères de Dionysos », *Rendiconti*, *Atti della Ponteficia Accademia Romana di Archeologia*, 33 (1960-61), 107-127.

Boyancé, P., « L'Apollon solaire », *Mél. J. Carcopino*, Paris, PUF, 1966, 149-170.

Boyancé, P., « La main de Fides », *Mél. J. Bayet*, Bruxelles, Latomus, 1964, 101-115.

Boyancé, P., « Le Pervigilium Veneris et les Veneralia ». *Mél. A. Piganiol*, Paris, 1966, 1547-1563.

Braet, A. M., « La tragédie 'Sthénébée' d'Euripide, exception à la règle d'unité de temps? », *Antiquité Classique* XLII (1973), 82-112 (tragédie perdue concernant le cycle de Bellérophon).

Brélich, A., *Gli Eroi Greci*, *un problema storico-religioso*, Roma, Ateneo, 1958.

Brommer, F., « Amymonè », *Ath. Mitt.* LXIII-LXIV (1938-1939), 171-176.

Brommer, F., *Bellerophon* (Marburger Winckelmanns Programm 1952-1954), Marburg, 1954, Verl. des Kunstgesch. Seminar.

Brommer, F., *Herakles. Die zwölf taten des Helden in antiker Kunst und Literatur*, Böhlau Verlag, Münster-Köln, 1953.

Brommer, F., *Satyrspiele, Bilder griechischer Vasen*, Berlin, de Gruyter, 1944 (Amymonè et Poséidon, illustration d'Eschyle).

Brommer, F., *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, Marburg, 1960.

Brunel, J., « Les Anténorides à Cyrène, et l'interprétation littérale de Pindare, Pythique V, v. 82-88 », *REA* 66 (1964) 5-21.

Buffière, F., *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris, Belles Lettres, 1956.

Bulard, M., *La religion domestique dans la colonie italienne de Délos d'après les peintures murales et les autels historiés*, Paris, De Boccard, 1926.

Bulas, K., *Les illustrations antiques de l'Iliade* (EUS Supplementa, vol. 3), Lwow, 1929 (abrév. : Bulas).

Camporeale, G., « Banalizzazioni etrusche di miti greci, III », *S E*, XXXVII (1969), 59-76 (Bellérophon sur des *pithoi* de bucchero rouge).

Carandini, A., *La Secchia Doria : una « storia di Achille » tardoantica* (Studi Miscellanei, 9), Rome, 1965.

Chamoux, F., *Cyrène sous la monarchie des Battiades*, Paris, De Boccard, 1953 (abrév. : *Cyrène*).

Chevalier, J., *et al.*, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1974.

Clert, Cl., *Les théories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du II*^{e} *siècle après J.-C.*, Paris, 1915.

Collignon, M., « La Tiare en or offerte par la ville d'Olbia au roi Saitapharnès », *Monuments et Mémoires, Fondation E. Piot*, VI (1899), 5-57, pl. I-V.

Croisille, J. M., *Les natures mortes campaniennes*, Bruxelles-Berchem, Latomus, 1965 (Coll. Latomus, n° 76).

Cumont, F., *Études Syriennes*, Paris, Picard, 1917.

Cumont, F., « Pégase et l'apothéose », *Bull. Soc. Archéol. Alexandrie*, 1924, 193.

Cumont, F., *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, Geuthner, 1942 (abrév. : *Symbolisme funéraire*).

Cumont, F., *Lux Perpetua*, Paris, Geuthner, 1949.

Darmon, J. P., « Un cours nouveau dans les études grecques », *Critique* 274 (mars 1970), 265-286.

Darmon, J. P., v. « Mariage » et « Animaux », dans *Dictionnaire de la Mythologie*, Paris, Flammarion, à paraître.

Defradas, J., *Les thèmes de la propagande delphique*, Paris, Klincksieck, 1964 (Sur Cyrène, p. 239 et suiv.).

Delcourt, M., « The legend of Sarpedon and the saga of the archer », *H R* II, 1 (1962), 33-51.

Delcourt, M., *Légendes et cultes de héros en Grèce*, Paris, PUF, 1942.

Delcourt, M., *L'oracle de Delphes*, Paris, Payot, 1955.

Deonna, W., « Aphrodite, la femme et la sandale », *Revue Internationale de sociologie*, janvier-février 1936.

Detienne, M., *Homère, Hésiode et Pythagore* (Coll. *Latomus*, vol. LVII), Bruxelles-Berchem, 1962.

Detienne, M., « L'olivier, un mythe politico-religieux », *RHR*, 1970, 3, 5-23 (abrév. : *L'olivier*).

Detienne, M., « Le navire d'Athéna », *RHR*, 1970, 4, 133-177.

Detienne, M., « La cuisine de Pythagore », *Archives de Sociologie des Religions*, 29 (1970), 141-162.

Detienne, M., « Athena and the mastery of the Horse », *HR*, XI, 2 (1971), 161-184 = « Le mors éveillé » dans *Les ruses de l'intelligence* (cité ci-dessous), p. 176-200.

Detienne, M., « Orphée au miel », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, XII (1971), 7-23 = *Faire de l'histoire*, ed. J. Le Goff et P. Nora, t. III, Paris, 1974, 56-75.

Detienne, M., *Les Jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce*, Paris, Gallimard, 1972.

Detienne, M., « Entre bêtes et dieux », *Nouvelle revue de psychanalyse*, VI (Automne 1972), 231-246.

Detienne, M., « Dionysos mis à mort, ou le rôti bouilli », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, III, vol. IV, 4, Pise, 1974, p. 1194-1234.

Detienne, M., « Les Grecs ne sont pas comme les autres », *Critique* 332 (janvier 1975), 3-24.

Detienne, M., *Dionysos mis à mort*, Paris, Gallimard, 1977.

Detienne, M., et J. P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence*, Paris, Flammarion, 1974.

Diamantopoulos, A., « The danaid tetralogy of Aeschylus », *JHS*, 1957, 220-229.

Diggle, J., *Euripides Phaeton*, Cambridge Univ. Press, 1970 (p. 65-66 et p. 148-160, le chant d'hymen mis sous l'invocation d'Aphrodite).

Dunbabin, T. J., « Bellerophon, Herakles and Chimaera », *Studies presented to David Moore Robinson on his seventieth birthday*, ed. G. B. Mylonas, Saint Louis, Missouri, t. II, 1953, 1164-1184.

Duval, Y. M., « Bellérophon et les ascètes chrétiens. Mélancholia ou otium? », *Caesarodunum* 1968, 183-190.

Edictum Diocletiani de pretiis rerum venalium : Der Maximaltarif des Diocletian, ed. Mommsen, Berlin 1893. *Diokletians Preisedikt* ed. Lauffer, Berlin, 1871. Reprint : Berlin, de Gruyter, 1971.

Elderkin, G. W., « The marriage of Zeus and Hera and its symbol », *AJA* 1937, 424-435.

Engelmann, R., « Bellerofonte e Pegaso », *Annali dell'Instituto* XLVI (1874), 5-37.

Farnell, L. R., *Greek Hero Cults and ideas of immortality*, Oxford, Clarendon Press, 1921.

Ferrabino, A., *Kalypso, saggio d'una storia del mito*, Milan-Rome, Bocca, 1914 (sur Cyrène, p. 207 et suiv. et 421 et suiv.).

Ferri S., « Il santuario di Budrasc », *Not.Arch.* III, p. 93 sq. (nymphée consacré à Artémis et aux Nymphes près de Cyrène).

Ferri, S., *Contributi di Cirene alla storia della religione greca*, Rome, 1923.

Ferri, S., «La 'Lex Cathartica' di Cirene», *Not.Arch.* IV (1927), 91-145 (rituels féminins dans le nymphée d'Artémis à Cyrène).

Ferri, S., «Paestum e la lex cathartica di Cirene», *Parola del Passato*, X (1955), 195-196.

Ferri, S., «Il telesterio Isiaco di Cirene», *Studi classici e orientali*, XII (1963), 5-15.

Festugière, A. J., *La sainteté*, Mythes et Religions, Paris, PUF, 1942.

Finley, M. I., *Le monde d'Ulysse*, Paris, F. Maspero, 1969.

Foucart, P., *Le culte des héros chez les Grecs* (Mém. Inst. France), Paris, 1921.

Gaisser, J. H., «Adaptation of traditional material in the Glaucus-Diomede episode», *TAPhA*, C (1969), 165-176 (étude du récit homérique sur Bellérophon).

Gernet, L., «La notion mythique de la valeur en Grèce», *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris, Maspero, 1968, 93-137 (abrév. : *Valeur*).

Ghali-Kahil, L. B., *Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés*, Paris, De Boccard, 1955 (pl. XCV : Cista étrusque du British Museum, Walters n° 640; en p. 272 commentaire, dissociant Bellérophon et Pégase du reste de l'image, qui semble bien, pourtant, constituer une scène unique, d'où Hélène est tout à fait absente; cf. ci-dessous, p. 173 sq.) (abrév. : *Hélène*).

Ghislanzoni, E., «Rilievo policromo di Bengasi», *Africa Italiana*, I (1927), 101-115 (sur le relief de Benghazi figurant Cyrène et Eurypylos).

Ginouvès, R., *Balaneutikè, Recherches sur le bain dans l'Antiquité grecque*, Paris, De Boccard, 1962.

Grabar, A., *La peinture byzantine*, Genève-Skira, 1953.

Grant, M., *Eros a Pompei*, Milan, Mondadori, 1974.

Greifenhagen, A., *Griechische Eroten*, Berlin, 1957.

Grimal P., *Les Jardins Romains*, Paris, PUF, 1969 (2ᵉ éd. revue).

Grimal, P., *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1963.

Guarducci, M., «Apollo e le Ninfe», *Rend. Pont. Ac. Linc.* 8, série 17 (1962), 69-74.

Hannig, F., *De Pegaso*, Breslau, 1902.

Herter, H., *De Priapo*, Giessen, 1932.

Hiller, S., *Bellerophon. Ein griechischer Mythos in der römischen Kunst*, München, Fink, 1969.

Hiller, S., «Bellerophon. Zur Überlieferung in Bild und Text», *A&A* XIX (1973), 83-100.

Hinks, R., *Myth and Allegory in ancient art*, London, Warburg Inst., 1939.

Hoffmann, H., «Hahnenkampf in Athen. Zur Ikonologie einer attischen Bildformel», *Revue Archéologique*, 1974, 195-220.

Hoogma, R. P., *Der Einfluss Vergils auf die carmina latina epigraphica*, Amsterdam, 1969 (l'inscription de Maktar est citée p. 226, cf. ci-dessous p. 147).

Hunger, H., *Geschichte der Textüberlieferung*, Vienne, 1961.

Jannsens, E., «Lilaïa et l'Apollon des sources», *Antiquité Classique* XXVII (1958), 114-121.

Kahil, L., voir Ghali-Kahil.

Karusu, S., «Die antiken vom Kloster Luku in der Thyreatis», *MDAI(R)*, LXXVI (1969), 253-265 (une statue d'Amymonè en Péloponnèse).

Kerenyi, K., *Die Heroen der Griechen*, Zurich, 1958.

Keuls, E., *The Water Carriers in Hades. A study of Catharsis through Toil in classical antiquity*, A. M. Hakkert, Amsterdam, 1974 (sur la punition des Danaïdes).

Klinz, A., *Quaestiones selectae ad sacras nuptias Graecorum religionis et poesos pertinentes*, Diss. Halle, 1933.

Knox, B., *The Heroic temper*, Los Angeles, 1964.

Köchling, J., *De coronarum apud antiquos vi atque usu*, Giessen, 1914.

Koller, H., *Musik und Dichtung in alten Griechenland*, Bern und München, 1963 (Nymphes, p. 17-24; Muses, p. 25-27).

Kron, U., «Zum Hypogäum von Paestum», *JDAI* 86 (1971), 117-148.

Labriolle, P. de, *La réaction païenne*, Paris, L'artisan du Livre, 1950.

Lavagne, H., «Les reliefs mithriaques à scènes multiples en Italie», *Mél. P. Boyancé*, Rome 1974 (Coll. de l'École de Rome, 22), 481-504.

Le Glay, M., *Saturne Africain*, Paris, De Boccard, 1966.

Levin, D. N., «Two epithets of Aristeus», *Hermes* XCVII (1969), 498-501 (Aristée héritier d'Apollon et de Cyrène).

Linfert, A., «Römische Wandmalereien aus der Grabung am Kölner Dom», *Kölner Jahrb.*, 1972-1973 (1975) (Pégase sur une fresque funéraire, p. 72 et pl. 23, 3).

Lugli, G., «Nymphaea sive Musaea», *Atti IV Congr. Naz. Studi Romani*, Rome, 1938.

Luzzatto, G. I., *La* Lex Cathartica *di Cirene*, Milan, 1938.

Magnien, V., «Le mariage chez les Grecs anciens. L'initiation nuptiale», *AC* (1936), 115-138.

Magnien, V., «Le mariage chez les Grecs», *Mél. Cumont*, Bruxelles, Latomus, s.d., 305-320.

Malten, L., «Bellerophontes», *JDAI* 1925, 121-160.

Malten, L., *Cyrenarum origines*, Berlin, 1904.

Malten, L., *Kyrene, sagengeschichtliche und historische Untersuchungen* (Phil. Unt. XX), Berlin, Weidmann, 1911.

Marrou, H. I., ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΑΝΗΡ, Roma, l'Erma, 1964.

Marshall, F. H., *Catalogue of the Jewellery Greek, Etruscan and Roman in the department of Antiquities*, British Museum, Londres, 1969 (abrév. : *Catalogue*).

Matt, L. von, *Grossgriechenland*, Zurich, 1961 = *La Magna Grecia*, Genève, 1964.

Maurin L., et J. Peyras, «Uzalitana», *Cahiers de Tunisie* XIX (1971), 11-103 (fig. 2 : une nouvelle «toilette de Pégase»).

Mazzarino, S., *Fra Oriente e Occidente*, Florence, 1947 (hypothèse d'une colonisation grecque en Tunisie antérieure à la fondation de Carthage).

Merlin, A., «Pégase et Chrysaor sur une pyxide attique du Musée du Louvre», *Mél. Glotz*, Paris, PUF, 1932, 599-609.

Merlin, A., *Inscriptions latines de Tunisie*, Paris, PUF, 1944.

Metzger, H., *Les représentations dans la céramique attique du IVe siècle*, Paris, De Boccard, 1951.

Michon, E., *Statues antiques de la Cyrénaïque*, Paris, 1915.

Mildenberg, L., «Nergal in Tarsos. Ein numismatischer Beitrag», *Festschrif. Bloesch*, Berne, Franke, 1973, 78-80 (Bellérophon sur un statère de Tarse).

Mingazzini, P., «Excursus sui cosidetti ninfei», *Arch. Class.*, VII (1955), 155-163.

Minns, E. H., *Skythians and Greeks*, Cambridge, University Press, 1913.

Monetazione arcaica di Himera fino al 472 a.C., La, Rome, 1971 (*Atti del II Convegno del Centro Internazionale di studi numismatici*, Napoli, 15/19 aprile 1969).

Neuerburg, N., *L'architettura delle fontane e dei ninfei nell'Italia antica*, Napoli, Gaetano Macchiaroli, 1965 (*Memorie dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, V).

Neutsh, B., «Santuari di Magna Grecia», *Atti del 4° Convegno di Studi sulla Magna Grecia*, Taranto, 1972.

Neutsh, B., «τας νυνφας εμι hιαρον», *AHAW* 1957, 2 (sur l'hypogée de Paestum).

Ninck, M., *Die Bedeutung des Wassers im Kult und Leben der Alten*, Darmstadt 1960 (= Leipzig 1921) (sur le mariage et les Nymphes, p. 13 et suiv.) (abrév. : *Bedeutung*).

Noailles, P., «Les dii nuptiales», *RD* 1937, 549-551.

Oliviero, G., *Documenti A.I.*, *Cirenaica* II, 1933 (Sur le relief avec inscriptions de Benghazi représentant Cyrène et Eurypylos, p. 183-194, pl.. XXXVI-XXXVII et fig. 70-73).

Overbeck, J., *Griechische Kunstmythologie*, Leipzig 1871, 1873 et 1889 (3 vol.).

Panofsky, E., *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967.

Papademetrios, I., «Βελλεροφόντης καὶ Πήγασος ἐπὶ σαρκοφάγου ἐξ 'Αθηνῶν», *E.A.*, 1930, p. 76-89.

Paribeni, E., *Catalogo delle sculture di Cirene. Statue e rilievi a carattere religioso* (Archeologia Libica V), Roma, l'Erma, 1959.

Pasquali, G., *Quaestiones Callimacheae*, Gottingen 1913 (sur le mythe de Cyrène, p. 93-147).

Peppermueller, R., *Die Bellerophontessage, ihre Herkunft und Geschichte*, Diss. Tübingen, 1961.

Pernier, L., *Il tempio e l'altare di Apollo a Cirene*, Bergamo, 1935.

Pfeiff, K. A., *Apollon, die Wandlung seines Bildes in der griechischen Kunst*, Frankfurt am Main, Klostermann, s.d. (1943).

Picard, Ch., «Le Poséidon lypsippique de Bérytos et la surprise de la nymphe Béroè, éponyme de Bérytos», *R.A.*- 1956, p. 224.

Picard, G., «Le Septizonium de Cincari et le problème des Septizonia», *Monuments et Mémoires, Fondation E. Piot*, LII (1961), 77-93 (abrév. : *Septizonium*).

Pisani, V., «Relitti indomediterranei e rapporti greco-anatolici», *AION*, VII (1966), 41-51 (origine asianique du nom de Bellérophon).

Preller-Robert, *Die griechische Heldensage*, Berlin, 1920.

Prittwitz u. Gaffron, V., *Bellerophon in der antiken Kunst*, München, 1888.

Pugliese-Carratelli, G., «Iscrizioni cirenaiche», *Quaderni di archeologia della Libia*, IV (1961), 3-54.

Pugliese-Carratelli, G., «Appunti per la storia dei culti cirenaici», *Maia*, NS, 16 (1964), 99-111 (dédicace par une prêtresse des Nymphes dans le *Nympheion* de la fontaine d'Apollon à Cyrène).

Raglan, Lord, *The Hero*, London, 1936.

Rebuffat, R., «Maisons à péristyle d'Afrique du Nord», *MEFR* 81 (1969), 659-724 (abrév. : Rebuffat 1969).

Rebuffat, R., «Maisons à péristyle d'Afrique du Nord. Répertoire des plans publiés (II)», *MEFRA* 86 (1974), 445-499 (abrév. : Rebuffat 1974).

Reekmans, L., «La '*Dextrarum Junctio*' dans l'iconographie romaine et paléochrétienne», *Bulletin de l'Institut Belge de Rome*, XXXI (1958), 23-95 et pl. I-XVI (abrév. : *Dextrarum junctio*).

Reinach, S., « Une statue de Bellérophon à Smyrne», *Cultes*, *Mythes et Religions*, IV, Paris, Leroux, 1923, p. 117 sq. (= *RA*, 1912, p. 330 sq.).

Reinach, S., «Pégase, l'hippogriffe et les Poètes», *RA* 1920 = *Cultes*, *Mythes et Religions*, V, Paris, Leroux, 1923, p. 243-272 (abrév. : *Cultes*).

Reinach, S., *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, Paris, Leroux, 1897-1898. 3 vol. (abrév. : *Statuaire*).

Reinach, S., *Répertoire des reliefs grecs et romains*, Paris, Leroux, 1909-1912, (abrév. : *Reliefs*).

Reinach, S., *Répertoire des peintures grecques et romaines*, Paris, Leroux, 1922 (abrév. : *Peintures*).

Richter, G., *The engraved gems of the Greek*, *Etruscan (I) and Roman (II)*, Londres, Phaidon, 1968-1971 (n° 316 et 669, Bellérophon et Pégase; n° 648 et 649, Poséidon et Amymonè).

Rizzo, G. E., *Monumenti della pittura antica scoperti in Italia*, Roma, 1936.

Rostovtzeff, M., *Iranians and Greeks in South Russia*, Oxford, Clarendon, 1922.

Rostovtzeff, M., *Skythien und der Bosporus*, Berlin, 1931.

Roux, G., «Le val des Muses et les Musées chez les auteurs anciens», *BCH* LXXVIII (1954), 22-48.

Rudhardt, J., *Le thème de l'eau primordiale dans la mythologie grecque*, Berne, Francke, 1971 (*Travaux publiés par la société suisse des sciences humaines*, 12) (abrév. : *Le thème de l'eau*).

Rumpf, A., *Meerwesensarkophagen* (*Die Antike Sarkophagrelief*, V), Berlin 1939.

Sadurska, A., *Les Tables Iliaques*, Varsovie, 1964 (abrév. : *Tables*).

Salomonson, J. W., «Late-Roman earthen ware with relief decoration found in Northern Africa and Egypt», *Oudheidkundige Mededelingen uit het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden*, XLIII (1962), 53-95.

Salomonson, J. W., «Un plat de terre cuite trouvé à El Djem», *CT* XII (1964), 107-128.

Salviat F., et N. Weill, «Un plat du VII^{e} s. à Thasos: Bellérophon et la Chimère», *BCH*, 1960, 347-386, pl. IV à VI.

Schachermeyr, F., *Poseidon und die Entstehung des griechischen Götterglaubens*, Berne-Munich, 1950.

Schauenburg, K., «Göttergeliebte auf unteritalischen Vasen», *A&A*, X (1961), 77-101 (Poséidon et Amymonè p. 84-86 et fig. 19 à 22).

Schauenburg, K., «Bellerophon in der Unteritalischer Vasenmalerei», *JdI* LXXI (1956), 59-96.

Schefold, K., «La force créatrice du symbolisme funéraire des Romains», *RA*, 1961, 177-209.

Schefold, K., «Zur Frage der künstlerischen Phantasie», *AK*, 1961, p. 79.

Schefold, K., *Römische Kunst als religiöses Phänomen*. Hambourg, 1964.

Schefold, K., «Grabgiebel des Knaben Lucius Otacilius», *AK* XII (1969), 114-118.

Schefold, K., *Die Wände Pompejs*, Berlin, de Gruyter, 1957.

Schefold, K., *La peinture pompéienne : essai sur l'évolution de sa signification* (Coll. Latomus, 108), Bruxelles, 1972.

Schmitt, M. L., «Bellerophon and the Chimaera in archaic Greek art», *AJA* LXX (1966), 341-347.

Schnur, H. C., «Pegasus tolutarius», *Oudenaarde Sanderus*, 1962, p. 79.

Sechan, L., *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1967.

Seeck, O., *Notitia Dignitatum*, Berlin, Weidmann, 1876.

Sestieri, P. C., dans *Boll. d'Arte*, 1955, p. 53 sq (sur l'hypogée de Paestum).

Sestieri, P. C., «Il sacello ipogeico di Paestum», *PP*, 1956, 25-27.

Settis, S., «Ninfei Romani e Ninfei Greci», *RFIC* 96 (1968), 111-120.

Settis, S., «Esedra e Ninfeo nella terminologia architettonica del mondo romano», *ANRW* I (4) 1973, 661-745.

Severyns, A., *Homère*, Bruxelles, 1944-1948; 3 vol.

Simon, E., «Amymonè», art. modèle pour le *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zurich-Munich, Artemis Verlag, 1974.

Simon, M., «Bellérophon chrétien», *Mélanges J. Carcopino*, Paris 1966, 889-904.

Simon, M., «Θάρσει οὐδεὶς αθάνατος, Étude de vocabulaire religieux», *RHR*, 113 (1936), 188-206.

Snowden Jr, F. M., *Blacks in antiquity. Ethiopians in the greco-roman experience*, Harvard-Oxford, 1970.

Sokolowsky, F., *Lois sacrées des cités grecques. Supplément*, Paris, De Boccard, 1962 (Règlements cultuels de Cyrène, n° 115, p. 185) (abrév. : *Lois sacrées*).

Spinazzola, V., *Pompei alla luce degli scavi nuovi di via dell'abbondanza* (*opera postuma a cura di Salvatore Aurigemma*), Roma, Libreria dello Stato, 1953, 2 vol. et pl. grand f° (abrév. : Spinazzola).

Stern, H., *Le Calendrier de 354*, Paris, Geuthner, 1953.

Strömberg, R.. *Die Bellerophontes-Erzählung in der Ilias* (*Classica et Medioevalia*, XXII), Copenhague, 1961.

Studniczka, F., *Kyrene, eine altgriechische Göttin*, Leipzig, 1890.

Sutton, D. F., «Aeschylus Amymonè», *GBRS*, XV (1974), 193-202.

Szilágyi, J. Gy., «Some problems of Greek gold Diadems», *Acta antiqua Academia Scientiarum Hungariae*, V (1957), 45-93.

Tardieu, M., *Trois mythes gnostiques : Adam, Éros et les animaux d'Égypte dans un écrit de Nag Hammadi (II,5)*, Paris, Études augustiniennes, 1974.

Toutain, J., *Les cités romaines de la Tunisie*, Paris, de Boccard, 1896.

Travlos, J., *Pictorial dictionary of ancient Athens*, Londres, Thames & Hudson, 1971.

Trisch, F. J., «Tirynthia semata», *Kadmos* VII (1968), 124-137.

Tuilier, A., *Recherches critiques sur la tradition du texte d'Euripide*, Paris, Klincksieck, 1968.

Turcan, R., *Mithras platonicus. Recherches sur l'hellénisation philosophique de Mithra* (EPRO, 47), Leyde, Brill, 1975 (p. 62-89 : «L'Antre des nymphes»).

Vatin, Cl., *Recherches sur le mariage et la condition de la femme mariée à l'époque hellénistique*, Paris, De Boccard, 1970.

Vermaseren, M. J., *Mithriaca I, The mithraeum at S. Maria Capua Vetere*, (EPRO, 16), Leyde, Brill, 1971.

Vermaseren, M. J., *Mithra, ce dieu mystérieux*, Paris-Bruxelles, Sequoia, 1960. (Les *Nymphi*, grade mithriaque, p. 118).

Vernant, J. P., «Introduction», *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, Paris, Mouton, 1968, 9-30 (abrév. : *Problèmes de la guerre*).

Vernant, J. P., «Thétis et le poème cosmogonique d'Alcman», *Hommages à Marie Delcourt* (Collection Latomus, vol. 114) Bruxelles, 1970, 38-69.

Vernant, J.P., «Le mariage», *PP*, 1973, p. 51-79 (= *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1974, p. 57-81) (abrév. : *Mariage*).

Veyne, P., «La Vénus de Trimalcion», *Latomus* XXIII (1964), 802-806.

Vian, F., «La fonction guerrière dans la mythologie grecque», *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, Paris-La Haye, Mouton, 1968, 53-68 (abrév. : *Problèmes de la guerre*).

Vidal-Naquet, P., «Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne», *Annales (E.S.C.)*, Sept.-Oct. 1968, 947-964.

Vidal-Naquet, P., «La tradition de l'hoplite athénien», *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, Paris-La Haye, Mouton, 1968, 161-181 (abrév. : *Problèmes de la guerre*).

Vidal-Naquet, P., «Chasse et sacrifice dans l'Orestie d'Eschyle», *PP*, CXXIX (1969), 401-425 (= *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1972, 135-158).

Vidal-Naquet, P., «Le Philoctète de Sophocle et l'éphébie», *Annales E.S.C.*, Mai-Août 1971, 623-638 (= *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1972, 159-184).

Vidal-Naquet, P., «Le cru, l'enfant grec et le cuit», dans *Faire de l'Histoire*, Paris, Gallimard, 1974, 137-168.

Villard, F., *et al.*, *Grèce Hellénistique*, coll. *Univers des Formes*, Paris, Gallimard, 1970.

Vitali, L., *Fonti per la storia della religione cirenaica*, Padoue, 1932.

Walters, H. R., *Catalogue of the Bronzes, Greek, Roman and Etruscan, in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum*, London, Longmans, 1899 (abrév. : *Bronzes*).

Warren, J., « The trihemidrachms of Corinth », *Studies presented to D.M Robinson on his seventieth birthday*, ed. G.B. Mylonas, St Louis, Missouri — Oxford, Clarendon, 1968, tome I.

Webster, T. B. L., *Monuments illustrating Tragedy and Satyr Play*, London, 1967 (2nd edition, University of London, Suppl. n° 20).

Weitzman, K., « Book illustration of the 4th Century. Tradition and Innovation », *Actes du VII^e^ Congrès International d'archéologie chrétienne*, Trèves 5/11 sept. 1965, 257-281.

Weitzman, K., *Illustration in Roll and Codex. A study of the origin and Method of text illustration*, Princeton, 1947.

Weitzman, K., *Greek mythology in Byzantine art*, Princeton, 1951.

Weitzman, K., *Ancient Book illumination*, Cambridge, 1959.

Wide, S., *De sacris Troezeniorum*, Upsala, 1888.

Windekens, A. J. van, « Phoibos Apollon, le gardien des pommes », *Emerita* XXVI (1958), 33-37.

Woodbury, L., « Apollo's first love. Pindar, Pyth, 9,26 ff. », *TAPhA* CIII (1972), 561-573.

Wright, G. R. H., « Cyrene : a survey of certain rock-cut features to the south of the sanctuary of Apollo », *JHS* 77 (1957), 300-310.

Yalouris, N., *Pegasus : the art of the legend*, Westerham Press, 1975 (publié par Mobil Oil Helas).

Pour les données mythographiques générales, on se reportera aux articles Amymonè, Apollon, Bellérophon, Cyrène, Danaïdes, Iobatès, Musai, Nymphai, Okéanos, Pégase, Poséidon, Sthénébée etc. des encyclopédies de Daremberg & Saglio, Pauli-Wissowa et Roscher, ainsi que du *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), à paraître.

N.B. L'ouvrage était déjà sur épreuves lorsque sont parus les livres de G.Ch. Picard, *Recherches archéologiques franco-tunisiennes à Maktar*, I – *La maison de Vénus*, Institut national d'Archéologie et d'Art de Tunis – École française de Rome, Rome, 1978 et celui de K. M. D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North-Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford, 1978.

L'étude de G.Ch. Picard (en collaboration avec C. Picard, A. Bourgeois et C. Bourgeois) comporte notamment la publication très fouillée d'une grande mosaïque de poissons (mosaïque n° 5, p. 23-35 et fig. 16 à 34), à laquelle il faut désormais renvoyer pour compléter l'étude de notre mosaïque n° 20 (ci-dessous, p. 84-90).

Celle de K. M. D. Dunbabin est désormais d'un usage indispensable pour toute étude sur la mosaïque romano-africaine, bien qu'il s'agisse plus d'une vaste compilation que d'une synthèse véritablement novatrice. Cet ouvrage consacre une notice à la maison des Nymphes (p. 40-41) et propose une liste de plusieurs de ses pavements (p. 265); elle mentionne des « scènes de l'Iliade », désignant ainsi nos mosaïques 30, 31 et 32 : nous pensons que les abondantes discussions ci-dessous font définitivement justice de cette interprétation, qui ne peut — à la rigueur — être retenue que pour la mosaïque 31, bien que, quant à nous, nous préférions la rejeter même dans ce cas (cf. ci-dessous s. n° 30, 31 et 32 et p. 163-186, 190-193, etc.; voir aussi ma communication aux Antiquaires de France qui paraîtra dans *BSNAF*, séance du 7 mars 1979).

INTRODUCTION

Le site, la fouille, le monument

L'idée de fouiller à Néapolis (le site antique se trouve à la sortie de la ville de Nabeul, en se dirigeant vers Hammamet) n'est le fruit ni d'un hasard, ni d'une intuition extraordinaire. Elle tombe sous le sens, et il est même étonnant que ce site n'ait fait l'objet d'aucune exploration archéologique avant l'automne de 1965, date à laquelle a commencé notre première campagne. En effet, loin d'avoir été révélée par quelque trouvaille fortuite ou la présence de ruines encore apparentes, comme c'est le cas pour de très nombreuses cités d'Afrique du Nord, son existence nous était d'emblée connue grâce à d'abondantes mentions dans les textes anciens, dont la plupart précisaient bien sa localisation. A ce privilège, relativement rare, s'ajoutait même celui d'être la ville identifiable du Maghreb la plus anciennement citée après Carthage. En effet, si la capitale punique figurait déjà, au VI^e^ siècle avant J.-C., dans l'œuvre d'Hécatée de Milet[1], qui mentionnait avec elle d'autres cités jusqu'ici non identifiées, Néapolis apparaît très tôt, elle aussi, dans la littérature, puisqu'elle est nommément désignée par Thucydide (VII, 50, 2), qui précise qu'elle est, à l'époque de la guerre du Péloponnèse, un emporium carthaginois (καρχηδονικόν ἐμπόριον), et qu'elle se trouve à moins de deux jours de navigation de la Sicile[2].

On la savait mentionnée au IV^e^ siècle av. JC, et située avec une relative précision, par le Périple du pseudo-Scyllax (Scyll., *Peripl.*, 110). On la savait, pour la même époque, concernée par la guerre d'Agathocle (Diod. Sic., XX,17) qui, après l'avoir prise en 310 av. JC, la traita, nous dit-on, avec bienveillance (φιλανθρώπως). Strabon (XVII,3,16), Appien (VIII,110), Zonaras (IX,29) nous la montraient concernée et meurtrie par la troisième guerre punique, au cours de laquelle, en 148, elle fut prise et «détruite» par L. Calpurnius Pison. On la savait doublée, à l'automne 47 av. JC, par la flotte de César (*Bell. Afr.*, 2). Au premier siècle de notre ère, Pline l'Ancien (*HN*, V, 3) croyait savoir qu'elle était (*civitas*) *libera.* Et, au second siècle, Ptolémée (IV, 3, 8 de Nobbe et IV, 3, 2 de Müller) la considérait comme une *colonia.* Néapolis est encore mentionnée dans la *Chorographie* de Pomponius Mela (I, 34), par deux fois dans *l'Itinéraire d'Antonin* (§56 et 493) ainsi que dans le *Stadiasmus Maris Magni* (§117). Elle figure sur la Table de Peutinger (VI, 2) avec la graphie *Neapoli*, située, comme c'est exact, au Nord-Est de « Pudput » et au Sud de « Clipeis » (Kélibia). A la fin de l'antiquité, elle apparaît encore dans la *Cosmographie* d'Honorius (§44) et chez le Cosmographe anonyme (§44)[3]. Au début du Moyen-Age, elle figure toujours sur les listes du Géographe de Ravenne (en III, 5 et en V, 5) et de Guido (p. 519 de l'édition M. Pinder). Edrissi, enfin, la décrivait au XI^e^ siècle comme la ruine abandonnée d'une ville romaine autrefois riche et puissante (3^e^ climat, II^e^ partie, §124 de l'édition de Goeje).

---

[1] Cité par Stéphane de Byzance, cf. Jacoby, *Fr. Gr. Hist.*, I, p. 43-45.

[2] Ὅθενπερ Σικελιά ἐλάχιστον δύο ἡμερῶν καὶ νυκτὸς πλοῦν ἀπέχει.

A cette liste relativement longue de mentions littéraires, qui n'est peut-être pas exhaustive, s'ajoutait depuis le XIX^e^ siècle un certain nombre de trouvailles épigraphiques qui témoignaient de la présence, presque à fleur de terre, de la cité ensevelie, et donnaient sur elle des renseignements non négligeables. Creully, dans la *Revue archéologique* de 1858, en réunissait déjà 5, publiées par ailleurs, notamment par Temple. Au moment où paraît le premier volume du tome VIII du *C.I.L.*, Willmans en connaissait 9 (n^os^ 968 à 976). Le second supplément au *C.I.L.* VIII en présentait une dixième sous le n° 24098. Trois autres, de moindre importance, dont l'une est une inscription en mosaïque, devaient être découvertes par la suite, en 1906, 1912 et 1917, deux d'entre elles constituant les n° 802 et 803 des *Inscriptions latines de Tunisie* publiées par Merlin en 1944. Hors du territoire même de Nabeul, une inscription du Bou Kornine semble faire allusion à un dieu de cette cité (*C.I.L.* VIII n° 24147; cf. M. Le Glay, *Saturne africain*, p. 109), une autre mentionne en Espagne un personnage qui en est originaire (*C.I.L.* II n° 105), une autre enfin nous signale la mort à Rome d'un Volusius Saturninus « Afer neapolitanus », à l'âge de 56 ans et 5 mois (*C.I.L.* VI n° 29539).

---

[3] Cf. *Geogr. Lat. Min.*, ed. Riese; et *Geogr. Gr. Min.* ed. Müller.

Nous avions ainsi confirmation du statut de colonie possédé par la cité, et son nom complet, du moins celui qui était le sien en 282/283, de *Colonia Julia Neapolis* (*C.I.L.* VIII n° 968), ainsi que celui de la tribu de Rome à laquelle appartenaient les Néapolitains (*Arnensis* : cf. *C.I.L.* VIII 971 et 24098; II, 105). Il pouvait donc s'agir d'une des cités d'Afrique ayant possédé le plus anciennement le statut colonial, et l'on admet généralement, de ce fait, qu'elle était déjà depuis longtemps colonie lorsque Pline la mentionnait encore comme *civitas libera.* On connaissait le nom d'un de ses enfants, de rang sénatorial, questeur en Crète et édile de la plèbe désigné (*M. Aurelius Seranus*, patron de la cité : *C.I.L.* VIII 971), sans doute vers le début du III^e^ siècle, ainsi que celui d'un personnage de rang équestre, sans doute vers la même époque (*L. Statius Aurelianus : C.I.L.* 24098). On savait l'existence à Néapolis d'une *Curia Aelia* (*C.I.L.* 974) à laquelle, toujours sous le Haut Empire, un *M. Numisius Clodianus*, décurion et augure, avait fait un legs important. Enfin, deux inscriptions témoignaient de l'existence d'un collège de *navicularii* néapolitains, analogue à ceux révélés par les inscriptions d'Ostie pour d'autres villes d'Afrique et particulièrement du Cap Bon (*C.I.L.* 969, datable de 400/401, et *C.I.L.* 970, sans doute contemporaine).

N'oublions pas les sources ecclésiastiques, qui nous ont conservé les noms de plusieurs évêques à Néapolis, dès le III^e^ siècle : *Junius* (en 255 et 256 ap. JC), *Fortunatianus* (en 411 et en 419), *Ampelius* (en 411), *Clementinus* (en 484), *Johannes* (en 525), enfin *Redemptus* (en 646)[4].

Il était donc légitime de songer à soumettre à l'exploration archéologique un site dont nous savions tant avant même qu'ait été donné le premier coup de pioche; où demeurait, enfouie sous les champs labourés, les haies de cactus et les vergers, une cité opulente, l'une des plus anciennement romanisées, l'une des plus anciennement fondées d'Afrique du Nord; où l'on était assuré, dès le départ, de pouvoir mettre au jour non seulement d'importants vestiges d'époque romaine, mais aussi des niveaux d'époque hellénistique et classique, avec l'espoir même de remonter jusqu'à l'époque archaïque et d'éclairer à la fois le problème des origines de Néapolis et celui des premiers temps de la domination carthaginoise sur cette partie de l'Afrique, qui devait rester jusqu'au bout le cœur de l'empire punique. La ville étant la seule d'Afrique du Nord (mises à part la Cyrénaïque et l'Égypte) à avoir effectivement porté et s'être désignée elle-même d'un nom grec, sur une côte toute tournée vers l'Est et la Sicile, on pouvait même se demander si une présence ou, à tout le moins, une influence grecque ne s'était pas fait sentir ici d'une façon particulièrement forte et particulièrement précoce : le dégagement des niveaux archéologiques les plus anciens pouvait peut-être apporter à cette question un commencement de réponse, les textes étant à ce sujet très allusifs et d'un usage délicat.

---

[4] P. J. Mesnages, *Afrique Chrétienne*, Paris, Leroux, 1912.

C'est dans cet esprit qu'au printemps de 1965 j'ai sollicité de l'Institut national tunisien d'Archéologie et Arts l'autorisation et les moyens de mener à Néapolis une première campagne de fouilles, qui devait être suivie de plusieurs autres, jusqu'en septembre 1967. La moisson de ces recherches fut abondante. J'ai brièvement décrit ailleurs d'autres découvertes[5], intéressantes aussi, mais bien moins importantes. La principale fut la mise au jour de la Maison des Nymphes, avec la remarquable série de pavements dont la présentation constitue la matière de ce travail. Rappelons ici les principales étapes de la découverte.

Au fond d'un des sondages préalables à la construction de l'Hôtel Néapolis, effectués en été 1965, et dont les résultats provoquèrent le déplacement vers le Nord-Est de l'implantation hôtelière (on préféra ne plus trop savoir ce qu'il y avait dans le sous-sol du nouvel emplacement), on pouvait voir, en septembre de cette année là, un pavement en mosaïque à décor géométrique assez simple (cercles sécants, polychromes)[6], situé à environ deux mètres au dessous de la surface du champ où le sondage avait été ouvert. Un mètre carré environ de ce pavement était dégagé, et il semblait se poursuivre sous les quatre parois de la tranchée ouverte. Je fis élargir ce sondage, et ce fut l'origine de la découverte de la Maison des Nymphes.

Fort heureusement pour l'avenir scientifique de cette demeure, ce ne fut pas sur elle que, durant cette première campagne de fouilles

---

[5] Dans *Neapolis*, art. cité, p. 274-276.

[6] C'est la mos. n° **1** du catalogue ci-dessous. Pour les numéros des pièces et des mosaïques, se reporter au plan schématique, *in fine*.

(septembre-décembre 1965), je fis porter l'essentiel des recherches. Faisant alors mes premières armes sur le terrain, je ne sus pas imposer à mes collaborateurs des méthodes suffisamment rigoureuses; et il était difficile au « nouveau » que j'étais d'aller contre des habitudes acquises de longue date, notamment au cours des désastreux déblaiements perpétrés à Bulla Regia vers 1960 : j'eus du mal à modérer l'ardeur terrassière de mes nouveaux ouvriers, qui ne savaient encore rien de l'archéologie; je laissai emporter vers des décharges indistinctes des tombereaux de terre de remblai dont on n'avait pas suffisamment observé le contenu, sinon pour prélever quelques menus objets « remarquables »; j'eus la plus grande peine du monde à être pris au sérieux quand je demandai instamment que l'on conservât dans un premier temps *tous* les tessons de céramique contenus dans les déblais.

Pendant cette première campagne, l'élargissement du sondage mentionné ci-dessus conduisit, sur trois côtés, à buter sur les murs aveugles d'une pièce, et, sur le quatrième, à découvrir un mur percé d'une entrée : on se trouvait en présence d'une pièce à peu près carrée dont le pavement était très bien conservé. L'ouverture de la porte était elle-même pavée d'un seuil représentant un fruit (cédrat, ou plus probablement coing)[7]. Ce seuil disparut mystérieusement par la suite. Au delà, une petite pièce 2, portant un décor couvrant de grecques se recoupant pour forme des swastikas. Au delà encore, toujours vers l'Ouest, une enfilade de petites pièces : 3, sans reste de mosaïque; 4 et 5 avec des mosaïques très simples, l'une et l'autre étant blanche et entourée d'une mince bordure noire. Puis on butait sur un mur épais qui semblait bien délimiter la construction vers l'Ouest. De la pièce 4, une ouverture, au Sud, conduisait à une pièce 6 qui courait le long des pièces 4, 3, 2 et 1 précédentes, et, au delà, débouchait sur un espace où subsistaient des restes d'un pavement blanc; au centre, se trouvait un bassin carré à bords concaves, non orné, construit en maçonnerie et revêtu de béton au tuileau et d'enduit rose (pl. III, 1). Quant à la pièce 6, elle comportait des restes d'un pavement géométrique identique à celui de la pièce 1. Dans l'ensemble, les murs principaux, conservés sur une hauteur inégale (de 0,50 m à 2 m environ) étaient épais, en moellons, avec, par intervalles, des hastes verticales en gros appareil : bref, ils constituaient un *opus africanum* typique.

---

[7] Voir les discussions en p. 33sq., 53 et p. 220sq., *infra*.

[8] En fait, l'WSW; nous simplifions également ci-dessous. Nous utiliserons souvent ici les abréviations N, S, W et E pour Nord, Sud, Ouest et Est.

Dès le début de la seconde campagne de fouilles (février-juin 1966) une méthode plus rigoureuse fut observée, qui fut suivie durant la troisième (automne 1966) également, et la quatrième (printemps 1967). Cette méthode consistait : 1) à faire progresser la fouille, horizontalement, par carrés numérotés de 2 mètres environ de côté; 2) à l'enfoncer en profondeur par strates de 40 cm d'épaisseur environ; 3) à isoler la couche située immédiatement *au-dessus* du pavement antique, qui se trouvait elle-même souvent immédiatement *au-dessous* de pans de murs effondrés (niveau baptisé O, qui devait permettre de dater l'époque d'abandon et d'effondrement de la maison); 4) à conserver *tous* les artefacts contenus dans les remblais et à les laisser sur place; 5) à l'exception des plus significatifs — fragments de lampes, de sigillée, monnaies, etc. — qui étaient regroupés dans des paquets sur lesquels étaient inscrits le numéro du carré et la profondeur de la strate d'où ils provenaient, paquets transportés dans le dépôt de la maison de fouille, de façon à pouvoir faire ultérieurement l'objet d'une étude approfondie.

Cette méthode était, certes, imparfaite : 1) le quadrillage n'était pas tracé au cordeau et n'était pas matérialisé par des fils; 2) de ce fait l'évaluation de la profondeur et de la position des objets était elle-même imprécise; 3) le découpage des strates en profondeur était arbitraire et ne correspondait pas forcément à la stratification réelle du terrain; 4) pour la conservation des éléments dits « significatifs » il aurait fallu utiliser des récipients plus résistants que les paquets (cassettes, ou sacs en plastique, identifiés au moyen d'étiquettes en bois et non d'une simple inscription sur le paquet); 5) il n'a pas été tenu un carnet de fouille au jour le jour suffisamment détaillé; 6) on n'a pas procédé au lavage et au tri des tessons au fur et à mesure de la progression de la fouille. Néanmoins, il convient de faire remarquer que ces imperfections ne nuisent qu'à la reconstitution dans le détail de l'histoire du terrain *après* l'effondrement et l'abandon de la maison antique, et que d'autre part la méthode suivie a été suffisante pour permettre de reconstituer, dans ses grandes lignes, cette histoire : 1) il est certain qu'il n'y eut pas de construction postérieure sur la maison antique effondrée, à l'exception des restes d'une petite construction en briques crues : deux murs en angle ont en effet été repérés au-dessus des pièces du coin sud-ouest de la maison antique, leur base se trouvant à 1 mètre environ au-dessus du sol de celle-ci; 2) dans les débris de la maison effondrée sur elle-même, et recouverte déjà de terre de remblai, ont été construits des fours; les cendres et débris provenant de ces fours se sont accumulés ici et là en loupes, contribuant à ensevelir un peu plus les restes de la maison antique; 3) des remblais ont recouvert ces fours et les débris en provenance des fours; 4) enfin un nivellement d'origine anthropique (activité agricole) a modelé la surface du sol actuel, qui était occupé par un champ labourable, en friche. Des photographies du terrain en coupe ont été prises en couleurs, et sont très éloquentes (Pl. II, 1). Le plus important des fours, construit au dessus de la pièce n° 7 (voir ci-dessous), a été conservé en guise de témoin[9] et pourra faire ultérieurement l'objet d'une fouille plus minutieuse (mais il ne faut guère se faire d'illusions sur la possibilité de dater ces fours).

Menée dans les conditions qui ont été dites, la seconde campagne a permis de mettre au jour : la totalité de la *pièce 6*, comportant contre son mur Sud des éléments de maçonnerie qui semblent être le support d'un escalier conduisant à l'étage ou plutôt aux terrasses; la totalité de l'espace adjacent, à l'Est, soit le *pseudo*(?)*atrium A 1* où ont été trouvés les restes d'une mosaïque blanche dont les cubes étaient disposés en losanges et carrés complémentaires[10]; le *cubiculum C 1* comportant deux parties séparées autrefois par un chancel : à l'Ouest un fragment de mosaïque figurée représentait une tête féminine couronnée de feuilles de roseau, près d'une croupe de cheval avec un fragment d'aile (Toilette de Pégase)[11], tandis-qu'à l'Est le fragment conservé représentait deux ichtyocentaures affrontés[12]; la *pièce 7*, avec un pavement géométrique bien conservé (rubans serpentant de façon à former des nœuds d'Héraklès et à enserrer des médaillons circulaires portant chacun en son centre un motif géométrique, végétal, ou autre)[13]; les quatre ailes du *péristyle* dont le pavement, conservé presque partout, reproduisait un motif géométrique unique (octogones sécants définissant des carrés flanqués d'hexagones, chaque carré portant une grosse feuille de lierre cordiforme)[14], si l'on excepte un pseudo *emblema* situé dans l'aile Nord et représentant deux coqs affrontés[15]; un *bassin mosaïqué* semi-circulaire accolé à l'aile Nord du péristyle (tête d'Océan et poissons)[16]; un grand *oecus-triclinium* donnant sur l'aile Nord du péristyle, avec reste d'un pavement en T (délimité par un laurier; restes du champ : cubes blancs disposés en écailles)[17] emboîté dans un pavement en U à décor géométrique (système de peltes tournoyantes)[18]; une partie d'un *pseudo-atrium A 2* avec des restes de pavements géométriques polychromes[19] et bassin carré à bords concaves ornés à l'extérieur de peintures (scènes marines); enfin un *cubiculum C 2* avec deux mosaïques figurées[20] (Pégase et Nymphes, Dieu et Nymphe), le tout étant symétrique de A 1 et C 1 par rapport à l'axe N-S du grand *oecus*.

---

[9] Il cache une partie de la mos. n° **10**. Cf. ci-dessous, p. 45.

[10] Cf. *infra* mos. n° **7**.

[11] Mos. n° **8**.

[12] Mos. n° **9**.

[13] Mos. n° **10**.

Enfin, les troisième et quatrième campagnes ont permis d'achever de mettre au jour la maison antique et de découvrir : la *pièce 8* et la *pièce 9* achevant de former l'aile ouest de la maison; la *pièce 10*, qui complétait l'aile N; *les pièces 11*, *12*, *13*, *14* constituant l'aile E; enfin l'aile Sud comportant des pièces nues de part et d'autre de *l'entrée*[21].

Si l'aile S ne comportait aucun pavement en mosaïque, les pièces 8 à 14 étaient toutes pavées, sans exception. La pièce 8 comportait un décor géométrique polychrome de style « fleuri »[22]; la pièce 9, un décor géométrique polychrome couvrant, en méandre de swastikas[23]. Les pièces 10 à 14 étaient pavées selon un même principe ornemental, avec un tapis géométrique couvrant, polychrome, qu'interrompait un pseudo-*emblema*. Ces pseudo-*emblemata* formaient une étonnante galerie de tableaux : satyre et nymphe (pièce 10)[24]; couronnes de laurier entourant fruits, oiseaux, poisson (pièce 11)[25]; figure héroïque ou divine entourée de divers personnages (pièce 12)[26]; offrandes de présents à un personnage royal (pièce 13)[27]; scène de noces, comportant un Pégase tenu par la bride (pièce 14)[28].

---

[14] Mos. n° **18**.

[15] Mos. n° **19**.

[16] Mos. n° **20** et **21**.

[17] Mos. n° **13**.

[18] Mos. n° **14**.

[19] Mos. n° **22** et **23**.

[20] Mos. n° **24** et **25**.

[21] En cours de fouille, une très belle tête en marbre, inédite à ce jour, a été découverte dans les remblais, à un mètre environ au dessus du niveau antique (pl. III, 2). Elle appartenait à une statue de divinité (Apollon? Aphrodite? Artémis?). La chevelure est traitée au trépan.

[22] Mos. n° **11**.

[23] Mos. n° **12**.

A la fin du printemps de 1967 était ainsi dégagée une vaste *domus* de type romano-africain classique de plus de 1500 m^2 de superficie (Pl. I et plans h.t.), comportant, outre une vingtaine de pièces (dont moins du quart étaient dépourvues de mosaïques), un vaste péristyle central avec bassin et *viridarium*, un grand *oecus-triclinium*, deux *atria* ou pseudo-*atria* et deux *cubicula*. L'ensemble comportait une trentaine de tapis distincts de mosaïque presque toujours polychrome. Le nom de la maison, NYMFARVM DOMVS, était inscrit en mosaïque sur le bassin du péristyle[29].

La cinquième campagne (été 1967) fut consacrée à la dépose de certains pavements et à l'ouverture de sondages au dessous du niveau scellé par leur support de béton. Ces sondages, effectués avec le plus grand soin et sous une surveillance de tous les instants, ont chacun fait l'objet d'un enregistrement minutieux (décapage par tranches de quelques centimètres, conservation de tous les artefacts, notes de fouille exhaustives).

⁂

Ce sont les pavements de la Maison des Nymphes qui constituent l'objet du présent travail, et nous tenterons de leur consacrer une étude aussi approfondie que possible. Mais il convient au préalable, après avoir brossé ce rapide historique de notre recherche, de décrire maintenant un peu plus en détail cette Maison des Nymphes, telle que la fouille nous l'a livrée, et telle que le plan ci-joint permet aisément de se la représenter.

---

[24] Mos. n° **27**.
[25] Mos. n° **28**.
[26] Mos. n° **30**.
[27] Mos. n° **31**.
[28] Mos. n° **32**.
[29] Mos. n° **20**. Voir p. 87-88, 146-149 et 187-188.

Comme souvent les maisons romano-africaines[30], celle-ci est organisée autour d'un péristyle à *viridarium*, et comporte un axe privilégié, un «axe d'honneur» en quelque sorte, sur lequel sont disposés, au Sud, l'entrée monumentale de la maison, et, au Nord, le grand *oecus-triclinium*, qui se font face; entre les deux, et sur le même axe, se trouvent, devant l'entrée principale de l'*oecus*, le classique «carré de *triclinium*»[31], et, tournée vers l'*oecus* et adossée au *viridarium*, une abside-nymphée[32]. C'est de part et d'autre de cet axe que s'organise la maison, dont les quatre ailes entourent le péristyle, avec des particularités et des dissymétries qui seront notées au fur et à mesure, la première étant que cet axe n'est pas médian, mais nettement déporté vers l'Est de la maison.

L'aile Sud est donc celle qui comporte l'entrée principale. Cette dernière était flanquée, sur la rue, de deux colonnes encadrant le portail, un peu en avant de celui-ci: des traces de base et des restes de fûts de pierre l'attestent. C'est sur cette entrée, large de 5 mètres environ (un peu moins vers l'extérieur, un peu plus vers l'intérieur de la maison, car ses murs latéraux ne sont pas parallèles) et d'une profondeur équivalente, que donnaient les pièces de l'aile Sud, dont aucune n'avait d'accès direct sur le péristyle; il s'agissait de pièces vastes mais très simples, au sol revêtu de terre battue, et dont aucun élément n'indique qu'elles aient jamais reçu de décoration murale; leur affectation semble avoir été purement utilitaire : à l'Est de l'entrée, une première pièce, de 7 × 5 m, conduisait à une autre, plus petite (5 × 5 m env.), qui formait le coin de la maison du côté du Sud-Est; cette dernière pièce contenait un petit siège d'aisance, fait de pierres assez frustes et grossièrement ajustées; il s'agissait donc des latrines de la maison; elle faisait peut-être en même temps office de salle d'eau, et comportait un système d'évacuation des eaux vers la rue, qui se trouvait immédiatement derrière le mur Sud. A l'Ouest de l'entrée se trouvait également une enfilade de pièces très simples, non décorées : la première constituait un trapèze rectangle de 6 m de côté (le long du péristyle) et de 5 m (le long de l'entrée) et 6,80 m environ pour les bases ; elle conduit à une seconde, beaucoup moins large que profonde (3,50 m sur 6,80 m), qui elle-même donne sur ce qui semble avoir été une pièce de 6,80 m sur 4 m environ, formant le coin de la maison du côté du Sud-Ouest (et contiguë à des boutiques adjacentes qui communiquaient entre elles et avec la rue, sans aucune ouverture sur la maison). Dans ces pièces Ouest de l'aile Sud ont été trouvées de nombreuses amphores dont certaines en bon état de conservation, des restes en métal rouillé qui semblent avoir appartenu à des instruments probablement domestiques, — ainsi qu'une conque marine trouée au bout de façon à pouvoir servir de trompe. Ce dernier objet reste d'usage énigmatique, mais tous les autres désignent ces pièces comme des magasins destinés à la conservation des provisions (grains, huile etc.), ou comme des cuisines, sans qu'on puisse nettement décider d'attribuer l'une ou l'autre de ces fonctions à l'une ou l'autre de ces pièces. Le sol de toutes les pièces de cette aile Sud se trouvaient à un niveau légèrement inférieur au péristyle (avec lequel elles ne communiquaient pas directement, on s'en souvient, et vers lequel montait le sol de l'entrée, selon un plan incliné à peine perceptible).

---

[30] Voir les plans réunis par R. Rebuffat dans *MEFR* 1969 et *MEFRA* 1974, cit.

[31] Nous conservons l'expression de R. Rebuffat, malgré son ambiguïté.

[32] Terme adopté avec raison par R. Rebuffat (cf. *MEFRA* 1974).

La vocation utilitaire de cette aile Sud (en fait, faisant face au Sud-Sud-Est) n'est pas étonnante : il s'agit de l'aile dont les murs sont le plus constamment exposés aux rayons du soleil, donc la plus chaude en été, et ne pouvant recevoir la lumière que par des ouvertures situées au Nord (les murs sur la rue étant aveugles, selon la règle toujours observée dans la maison méditerranéenne), donc la plus froide en hiver. Cet usage purement utilitaire de l'aile la plus méridionale, où se trouve également ménagée l'entrée, est encore très souvent de règle dans les maisons traditionnelles du Sahel tunisien.

Une des particularités de cette aile Sud est d'épouser et d'atténuer, en le masquant, un important changement d'orientation qui affecte toute la maison.

L'« axe d'honneur », tel que nous l'avons défini, est en effet parallèle à l'aile Est de la maison et perpendiculaire à l'aile Nord. Mais il n'est pas parallèle à l'aile Ouest, et n'est perpendiculaire qu'à la moitié Est de l'aile Sud. L'autre moitié, en effet, par un changement d'orientation des murs, qui provoque un approfondissement des pièces, et donc un épaississement de la partie Ouest de l'aile Sud, tend à rejoindre un autre système d'orientation, matérialisé par l'aile Ouest qui, n'étant plus parallèle à l'«axe d'honneur», dévie selon une orientation beaucoup plus nettement Nord Ouest-Sud Est.

Le fait que l'aile Sud épouse ainsi ce changement d'orientation en l'atténuant est en soi un indice d'unité dans la conception architecturale de la Maison des Nymphes : construite au contact de deux systèmes d'orientation différents (dont les raisons pour l'instant nous échappent, mais doivent tenir à l'histoire urbanistique de la *Colonia Julia Neapolis*), la Maison des Nymphes les concilie en les harmonisant pour l'œil; quiconque se trouve dans le péristyle, le croit parfaitement rectangulaire : seul l'angle nord-ouest est à peine aigu, et le système de rattrapage créé par les changements d'orientation successifs de l'aile Sud permet de retrouver un angle droit aussi bien au coin SE qu'au coin SW du péristyle. Nous montrerons en temps utile[33] comment le mosaïste s'est rendu complice des trucages de l'architecte — et cette complicité même est une preuve supplémentaire de l'unité de conception de la Maison des Nymphes, aussi bien du point de vue de sa décoration en mosaïque que de son organisation architecturale.

L'aile Est est la plus simple et la plus régulière. Construite le long d'une rue dont la sépare un solide mur en *opus africanum*, elle borde le côté Est du péristyle, au même niveau que celui-ci. Elle comprend deux groupes de deux pièces. Au Sud, la pièce 14 (de 4,90m sur 5,50 m env.) s'ouvre près du coin SE du péristyle; elle avait été ornée, outre la mosaïque[34], d'un riche *opus sectile* pariétal, comportant des ornements polychromes en volute réalisés en divers matériaux nobles (porphyre vert, marbres) : des restes de cette décoration murale ont été retrouvés, tombés, près du seuil, alors que débutait la fouille du niveau 0 de la pièce; une mince paroi séparait celle-ci de la pièce 13, à laquelle néanmoins une petite ouverture permettait d'accéder (le seuil ne comportait aucun décor). Cette pièce 13, plus petite (4,90m sur 4m env.), était décorée d'une mosaïque en parfait état[35], ou presque, et de peintures murales dont seulement des fragments subsistaient parmi les gravats. Le second appartement, séparé du premier par une mince paroi ne comportant aucune porte, était à son tour composé de deux pièces : la pièce 12, presque carrée (4,90 m sur 4,60 env.), également ornée d'un somptueux décor en mosaïque [36], et de peintures murales, dont un beau fragment, représentant une perspective d'architecture, a été retrouvé (pl. LXIX, 2), donnait, par un seuil orné d'une *hedera*, sur la pièce 11, dont elle était également séparée par une mince paroi; cette dernière pièce, la plus grande de l'aile, mesurait 4,90 m sur 6 m env., et comportait deux autres ouvertures, l'une, au Nord, donnant sur le pseudo-*atrium* A 2 (v. ci-dessous l'aile Nord), l'autre, à l'Ouest, sur le péristyle, près du coin NE de celui-ci; elle comportait aussi un décor mural peint (dont seulement des débris furent retrouvés), outre la belle mosaïque à couronnes de laurier, presque parfaitement conservée [37].

---

[33] V. ci-dessous, p. 75.

[34] Mos. n° **32**.

[35] Mos. n° **31**.

L'aile Ouest est au contraire la moins régulière. Elle sépare la Maison des Nymphes du reste de l'*insula* dont elle faisait partie (et qui n'a pas, à ce jour, été exploré) : c'est le seul des côtés de la maison à n'être pas bordé par une rue. Les murs Ouest des différentes pièces ne sont pas dans le prolongement les uns des autres, et sans doute cette séparation a-t-elle été souvent modifiée au cours de l'histoire de l'*insula*. Leur caractéristique commune est qu'ils sont orientés nettement plus NO-SE que le mur Est de la maison : ils suivent donc un autre système d'orientation. Et tout l'effort de l'architecte, dans l'organisation de l'aile Ouest, comme dans celle de l'aile Sud, a visé à atténuer quelque peu cette différence d'orientation : il reste que l'aile Ouest est oblique par rapport à celle qui lui fait face, et que le péristyle affecte la forme d'un trapèze.

Cette aile Ouest, qui paraît avoir été beaucoup moins noble, si l'on en juge par la qualité du décor, que l'aile Est (et que l'aile Nord, comme on va voir), comportait néanmoins un décor mosaïqué polychrome. Elle était divisée, elle aussi, en deux : au Sud, un petit appartement était composé de la pièce 9 (de 4,30 m sur 4,60 m env.), qui donnait sur une sorte de petit couloir mosaïqué [38] communiquant avec le péristyle et avec la pièce suivante, et de la pièce 8, plus petite

---

[36] Mos. n° **30**.

[37] Mos. n° **28**.

[38] Mos. n° **12**.

(3,20 m sur 4,10 m env.), qui était également mosaïquée[39] et possédait une autre porte, sur le péristyle. Dans l'angle formé par le mur Nord de la pièce 9 et le mur Ouest de la pièce 8 se trouvait un espace rectangulaire de 2,60 sur 4 mètres, entièrement muré, qui devait vraisemblablement constituer un puits de lumière destiné à éclairer le fond de cet appartement, ainsi que le fond de la grande salle voisine (pièce 7). Celle-ci, située immédiatement au nord de la pièce 8 et du puits de lumière, occupait à elle seule tout le reste de l'aile Ouest; elle n'est pas tout à fait rectangulaire, ses murs Est atténuant quelque peu vers le péristyle l'obliquité de leur orientation par rapport à celle commandée par l'« axe d'honneur » : c'est ainsi que les côtés E et W ont respectivement 7,20 m et 7,30 m env., tandis que les murs S et N mesurent 8,30 et 8,50 m env., la pièce étant, dans son ensemble, très légèrement trapézoïdale. Cette grande salle donnait sur le péristyle par une entrée assez monumentale flanquée de chaque côté d'une colonne de calcaire dont il reste des fragments de fût. Certaines indications (ce qui semble être la trace d'un départ de voûte sur le mur E, au Nord de l'entrée, ainsi que des fragments effondrés de forme voûtée retrouvés sur le sol de la salle, qu'ils avaient endommagé en tombant) laissent penser que cette pièce a pu être couverte d'une voûte. Les dimensions, l'ouverture d'apparat à l'Est, le fait qu'il ait pu s'agir d'une salle voûtée, sombre et fraîche (la lumière n'entrant que par la porte et par une ouverture donnant, au Sud, sur le puits de lumière), la décoration en mosaïque aussi[40], tout fait penser qu'il s'agit ici d'un *triclinium* d'usage courant, plus facile à chauffer au brasero en hiver, plus frais en été, en tous cas, que le grand *oecus* de l'aile Nord.

Cette dernière est la plus vaste et la plus complexe de toute la maison, et c'est aussi celle où se décèlent le mieux des remaniements, datant de la mise en place du plan définitif de l'édifice.

Elle se compose de deux appartements à *atrium*, de part et d'autre du grand *oecus-triclinium* axial. L'appartement Ouest est le seul dont le niveau soit surélevé, d'une trentaine de centimètres, par rapport au niveau général du péristyle et de la plus grande partie de la maison (mise à part l'aile Sud, qui, elle, est en contre-bas). On y accède, depuis le péristyle, en montant deux marches (pl. IV) qui, par une porte située en face du coin NW du *viridarium*, conduisent à un *atrium* tétrastyle, à *impluvium*, que certains préféreront peut-être dénommer pseudo-*atrium* dans la mesure où il ne remplit pas exactement dans la maison toutes les fonctions dévolues normalement à l'*atrium* de la maison romaine classique, en l'absence de *tablinum*, de toute trace de laraire, et dans la mesure où il donne directement sur le péristyle. Cet *atrium*, de 10,50 m sur 6,20 m, était un rectangle presque régulier (mais son mur Ouest s'incurvait à son départ méridional, pour se conformer à l'orientation dominante de l'aile Nord, normale, dans son ensemble, à l'axe d'honneur); il était orné d'une mosaïque blanche[41] qui entourait un rectangle central de 4,40 m sur 3 m environ, délimité par des dalles calcaires, et portant aux quatre angles des traces évidentes de bases de colonnes (l'une de ces bases a, du reste, été retrouvée et remise en place). Ce rectangle délimitait primitivement un *impluvium* profond de quelques centimètres. C'est sur cet *impluvium* qu'a été construit ultérieurement (sans doute au moment de l'aménagement général de la Maison des Nymphes dans son état actuel) le bassin B 1, épaisse maçonnerie enrobée de béton au tuileau et revêtue d'enduit hydraulique, en forme de carré curviligne (médianes : 2 m; diagonales : 2,80 m; diagonales intérieures : 2 m; épaisseur de la maçonnerie : 30 cm environ). Ce bassin, qui ne semble pas avoir été orné de peinture ni de mosaïque, laissait à l'Est et à l'Ouest, entre sa paroi et les dalles bordant l'ancien *impluvium*, un petit espace en forme de rectangle à un côté convexe, qui était revêtu de mosaïque (lignes brisées sur fond blanc, évoquant l'eau)[42], constituant ainsi deux petits bassins annexes.

---

[39] Mos. nº **11**.

[40] Mos. nº **10**.

Face à l'*impluvium*, au Nord de l'*atrium*, s'ouvrait une porte qui donnait accès à une grande pièce rectangulaire (de 3,60 m de profondeur sur 7,50 m de large environ) disposée le long de la plus grande partie du mur N de l'*atrium*. Cette pièce était visiblement divisée en deux, comme l'indiquent les traces d'un chancel, ce qui peut faire penser que l'on a plus particulièrement affaire ici à un *cubiculum*, d'où le nom donné à cette pièce (*cubiculum* C 1) : la moitié W de la pièce (4,10 m sur 3,60 m env.) ne présentait qu'un reste de mosaïque figurée en son centre[43], tandis que, de l'autre côté du chancel, la partie E (2,80 m sur 3,60 m env.) ne comportait plus qu'un lambeau de mosaïque[44] également figurée en bordure des dalles de séparation.

---

[41] Mos. n° 7.

[42] Mos. n° 7'.

Près du coin N W de l'*atrium*, sur son côté Nord, devait se trouver une entrée fort étroite[45] conduisant à la pièce n° 1 (de 4 m sur 3,5 m env.), qui donnait elle-même sur la pièce n° 2, contiguë à l'Ouest (1,90 m sur 3,50 env. : c'est la plus petite pièce de la maison); l'une et l'autre étaient décorées de mosaïques polychromes, et séparées par un seuil décoré de la même façon[46]. Ces deux pièces constituaient un ensemble isolé du *cubiculum* C 1 par un mur épais, et de la pièce contiguë à l'Ouest (pièce 3) par une mince cloison : le plan de ce groupe de deux pièces rappelle celui des autres *cubicula* de la maison, et il faut lui supposer un usage analogue.

Un quatrième accès à l'*atrium* A 1, près de son coin N W, sur le côté W, communiquait avec une vaste pièce trapézoïdale (pièce 6), dont les murs E et N suivent l'orientation générale de l'aile Nord, tandis que ses murs S et W épousent l'orientation oblique dominante dans l'aile Ouest (côté E : 5 m; côté W : 6 m; côté S : 8,40 m; côté N : 9,60 m env.). Cette pièce était pavée d'une mosaïque géométrique polychrome dont il restait seulement des traces[47]; elle comportait, perpendiculairement au mur Sud, deux épis de maçonnerie de hauteur différente, qui semblent avoir été les supports d'un escalier de bois menant aux terrasses.

Près du coin N W de cette pièce, sur son côté N, s'ouvrait une porte donnant sur la pièce n° 4 (de 2,20 m sur 3,80 m), ornée d'une mosaïque noire et blanche[48], contiguë vers l'Est à la pièce 3 (non pavée, de 3,50 sur 3,60 m), et vers l'Ouest à la pièce n° 5, trapézoïdale (E : 3,90 m; S : 3,30 m; W : plus de 5 m; N : environ 4 m), dont le mur W dépassait la ligne définie par le mur N de la maison, et dont le mur N n'a pas été dégagé. Sans aucun doute, le mur Nord de cette dernière pièce, empiétant sur la rue, ménageait sur celle-ci *une entrée secondaire de la maison*, dont la présence est clairement suggérée par le retour de la bordure de la mosaïque en noir et blanc qui ornait cette pièce[49], qu'il faut désormais considérer comme un vestibule. Il est vraisemblable qu'il s'agissait ici de l'entrée de la maison la plus fréquemment utilisée, l'entrée axiale de l'aile Sud devant être réservée aux occasions particulièrement solennelles. Cette dernière, en effet, livrait d'un seul coup d'œil le spectacle de la maison tout entière dans ses parties les plus nobles (péristyle, *viridarium*, grand *oecus-triclinium* etc.). Au contraire, la petite entrée située au coin N W de la maison ne permettait de voir que le vestibule; du vestibule, on ne pouvait voir que les pièces 3 et 6; pénétrant dans la pièce 6, on ne pouvait voir que l'*atrium* A 1, car le jeu des portes interdisait tout aperçu sur le péristyle. La pièce 6 donnant nettement l'impression d'être un lieu de fréquent passage (ce qui expliquerait la disparition presque totale du pavement), il semble que nous nous trouvions ici, avec ce groupe des pièces 3, 4, 5 et 6, en présence de la partie de la maison la plus régulièrement en contact avec le monde extérieur, et où visiteurs et solliciteurs, une fois admis, étaient cantonnés, sans pouvoir avoir le mondre aperçu sur ce qui se passait dans le reste de la maison, dont les splendeurs demeuraient entièrement *cachées* et *intérieures* (ce qui est toujours le cas dans la maison de type méditerranéen à patio, telle qu'on la retrouve encore d'un bout à l'autre de l'Afrique du Nord, qu'il s'agisse des modestes maisons du Sahel tunisien, des palais de Tunis ou des somptueuses demeures de Fès).

---

[43] Mos. n° **8**.

[44] Mos. n° **9**.

[45] Au point que son existence même est douteuse. Mais alors, comment entrait-on dans les pièces 1 et 2?

[46] Mos. n° **1**, **2** et **3**.

[47] Mos. n° **6**.

[48] Mos. n° **4**.

A l'Est de l'aile Nord se trouvait un appartement symétrique du précédent par rapport à ce que nous avons appelé l'« axe d'honneur » de la maison. Un pseudo-*atrium* A 2 (cette dénomination ici convient sans équivoque, car cette cour tétrastyle à *impluvium* n'a plus aucune des fonctions normalement dévolues à un véritable *atrium*) symétrique de l'*atrium* A 1, bordait une partie du mur E du grand *oecus*; on y accédait par une porte située près du coin N E du péristyle; de dimensions analogues au précédent (11 m sur 6,20 m), son *impluvium* consistait aussi (et, cette fois, dès l'origine) en un bassin de maçonnerie (B 2), analogue au bassin B 1 par son mode de construction (blocage de maçonnerie, recouvert de béton et d'enduit au tuileau, épais d'environ 40 cm), par sa forme comme par ses dimensions (rectangle à côtés concaves : médianes de 1,70 m et 2,10 m; diagonales de 2,50 m env.); plus noble que le bassin B 1, il était recouvert sur ses parois extérieures de peintures, malheureusement très effacées sauf sur le petit côté N E (pl. LXIX, 1), qui évoquaient toutes des paysages de bord de mer : rivages de ports ou de rocailles, étendues marines avec pêcheurs et barques, chasse à courre le cerf sur une falaise; le pavement du pseudo-*atrium* était également plus noble, puisque polychrome, et composé de deux tapis différents, l'un se développant autour de l'*impluvium*[50], l'autre pavant, sans doute sous la forme d'un rectangle allongé, la partie E de la pièce, sorte de rallonge par rapport au premier[51]; l'un et l'autre de ces pavements était malheureusement très détérioré.

---

[49] Mos. nº **5**.

Sur le pseudo-*atrium* donnaient, au Nord, deux portes, de part et d'autre d'une paroi de séparation située dans le prolongement d'une ligne imaginaire tracée à partir des colonnes E de l'*impluvium*. A l'Est de cette paroi, une petite pièce (3,40 m sur 4,70 m environ) comportait une mosaïque polychrome à pseudo-*emblema*[52], à laquelle menait un seuil également polychrome[53]. A l'Ouest se trouvait une pièce de 6 m sur 3,40, autrefois divisée en deux par un chancel, en tous points analogue à la pièce C 1 : nous l'avons dénommée *cubiculum* C 2; chacune des deux parties de la pièce était pavée d'une mosaïque polychrome[54], comme c'était déjà le cas en C 1; mais ici les pavements ont été beaucoup mieux conservés.

Tout le milieu de l'aile Nord, entre les deux appartements que nous venons de décrire, était occupé par une vaste salle presque carrée, d'un peu plus de 10 m de profondeur sur près de 10,50 m de large, qui s'ouvrait sur le péristyle par trois entrées : une entrée centrale, large de près de 4,50m, flanquée, à l'Est et à l'Ouest, de deux plus petites

---

[50] Mos. n° **22**.
[51] Mos. n° **23**.
[52] Mos. n° **27**.
[53] Mos. n° **26**.
[54] Mos. n° **24** et **25**.

(1,20 m env.); ces entrées étaient ornées d'un seuil polychrome[55]. Les dimensions de la pièce, sa position centrale, la présence d'entrées multiples, tout indique qu'il s'agit de la principale pièce d'apparat de la maison, et donc de l'*oecus*; par son décor de mosaïque polychrome en T + U[56], elle se désigne également comme un grand *triclinium*, et il convient de la dénommer, par conséquent, *oecus-triclinium*. Il est probable que cette vaste salle recevait de la lumière et de l'aération non seulement depuis les trois entrées, mais probablement d'ouvertures ménagées dans ses murs latéraux, donnant, à l'Est comme à l'Ouest, sur les deux *atria* qui faisaient ainsi fonction, de ce côté, de puits de lumière. Un puits se trouvait dans la salle même, vers le milieu de son côté W, contre le mur.

L'aménagement de cette grande salle avait été obtenu au moyen d'un important remaniement de dispositions architectoniques antérieures: on avait en effet entièrement arasé un mur épais qui prolongeait les murs N des *atria* 1 et 2 et coupait ainsi la salle aux deux tiers de sa profondeur. Les fondations de ce mur ont été retrouvées au cours des sondages de l'été 1967, et elles arrivaient jusqu'au niveau du support des mosaïques n° **13** et **14** qui les recouvrait. Sous le seuil central, un fragment d'un seuil en mosaïque antérieur, blanc[57], dénonçait également un état antérieur à l'aménagement définitif de l'*oecus*.

Face à l'entrée principale de celui-ci, au milieu du pavement du péristyle, se trouvait le traditionnel *pseudo-emblema*[58] pour lequel on a proposé le nom de «carré de *triclinium*»[59], autre jalon de l'axe d'honneur de la maison; et, un peu plus loin, en bordure du *viridarium* et empiétant sur celui-ci, s'ouvrait, face au Nord, c'est à dire face à l'entrée centrale de l'*oecus*, le demi-cercle d'un bassin en maçonnerie de construction analogue aux bassins B 1 et B 2, mais différent par la forme et les dimensions (diamètre, d'un bord extérieur à l'autre: 3,60 m env.; rayon intérieur : 1,20 m env.; épaisseur de la maçonnerie : 60 cm env.), entièrement revêtu à l'intérieur de mosaïques polychromes[60], et séparé du bord du péristyle par une dalle de marbre posée sur la tranche; ses fondations s'enfonçaient assez profondément dans le terreau du *viridarium*, comme les sondages l'ont montré. Ce bassin (B 3) portait en mosaïque l'inscription NYMFARVM DOMVS qui, tout en donnant le nom de la maison elle-même, désignait en même temps ce lieu privilégié comme un nymphée, et, pour modeste que soit le bassin, il ne faut pas hésiter à lui donner ce nom[61] : la récente suggestion de R. Rebuffat[62] de donner à ce genre de constructions le nom d'abside-nymphée est particulièrement la bien venue ici.

---

[55] Mos. n° **15**, **16** et **17**.

[56] Mos. n° **13** et **14**.

[57] Mos. n° **15'**.

[58] Mos. n° **19**.

[59] R. Rebuffat 1969, *cit.*, cf. ci-dessus n. 31.

Le *viridarium*, sur lequel empiétait quelque peu le nymphée B 3, était un vaste espace légèrement trapézoïdal (côté E : 8,20 m env.; côté W : 9 m env.; côté N: 16 m env.; côté S, non rectiligne: 15 m env.). Il était entièrement occupé par du terreau, et si profond que soient allés nos sondages, à aucun moment un sol construit ou battu n'est apparu. On avait enterré suivant l'axe «d'honneur», le long duquel s'est développé notre sondage, et peut-être ailleurs dans le *viridarium*, une série de jarres qui semblent avoir été pleines de chaux et qui ont été retrouvées presque intactes : peut-être s'agissait-il d'un procédé destiné à équilibrer un terrain trop siliceux et insuffisamment calcaire, pour assurer à cet espace un maximum de fertilité? Ou simplement du dépôt sur place de restes de matériaux ayant servi à la confection des bétons et enduits de revêtement des murs et des sols de la maison?

C'est sur cet espace, qu'il faut imaginer frais et verdoyant, véritable jardin intérieur dont nous ne connaîtrons jamais, hélas, les parfums préférés et les essences, que donnait le péristyle.

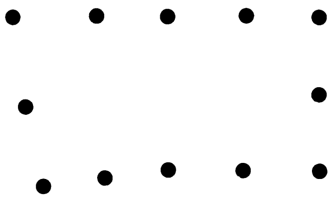
Si l'on en juge par l'espacement de 4,50 m qui sépare les centres des traces de base de colonne situées à l'angle NE du *viridarium* et sur le côté E du bassin B 3, et si l'on admet qu'il devait se trouver une colonne de part et d'autre du nymphée, que l'espacement des colonnes, à l'Ouest du nymphée, devait être également de l'ordre de 4,50 m, enfin que cet espacement devait être observé *grosso modo* de façon régulière tout autour du *viridarium*, on obtient, pour la disposition des colonnes du péristyle le schéma suivant :

---

[60] Mos. n° **20** et **21**.

[61] V. discussion p. 87-88, 146-149 et 187-188.

[62] Dans *MEFRA* 1974, *cit.*



comportant, selon toute vraisemblance, 12 colonnes. Ce dispositif n'a pas été reporté sur le plan dans la mesure où il reste hypothétique, les traces des bases de colonnes n'ayant, pour la plupart, pas pu être mises en évidence. Quant aux colonnes elles-mêmes, il en reste deux partiellement conservées qui gisaient le long du bord Sud du *viridarium* (Pl. II, 2). Elles étaient de marbre blanc veiné de gris. Il est difficile de dire de quels chapiteaux elles étaient surmontées. Les fragments de ceux que nous avons retrouvés (en calcaire, à feuilles d'acanthe très stylisées) surmontaient sans doute des pilastres, et il est fort probable que les chapiteaux du péristyle, qui devaient être de marbre, comme les colonnes qu'ils surmontaient, ont disparu au cours de l'époque médiévale, vraisemblablement pour être remployés dans la Nabeul arabe (tous les chapiteaux de la mosquée de Nabeul paraissent être antiques), ou encore plus loin.

Quoi qu'il en soit de ces colonnes, sur lesquelles prenait appui un toit pendant vers le *viridarium* (et dont il ne restait que des débris de tuiles rondes), l'ensemble du péristyle formait un grand espace, ouvert vers la lumière et la verdure intérieures, dont les axes médians étaient d'environ 19 m du Nord au Sud, et 26 m d'Est en Ouest. Il affectait lui aussi une forme légèrement trapézoïdale (où se retrouvaient, atténuées, les différences d'orientation des murs E et W de la maison) : tout l'art de l'architecte et du décorateur s'était ingénié à en masquer l'irrégularité, et l'observateur situé dans le péristyle le croit parfaitement rectangulaire ; de même, paraissaient égales en largeur les quatre galeries couvertes qui le composaient, alors qu'elles étaient de profondeur variable (mais toujours voisine de 5 m environ).

⁂

Cette description, nous l'espérons, fait suffisamment apparaître l'unité de conception de la maison. Certes, elle n'a pas été construite sur un espace vierge : les sondages, notamment celui pratiqué près du coin SW de la pièce 6, et celui pratiqué en travers de l'entrée principale, ont livré dans leurs couches profondes du matériel datable de la fin du I^er^ ou du II^e^ siècle après JC (notamment des fragments de lampes, conservés, avec les autres artefacts, dans les réserves du dépôt de fouilles); les orientations de murs ou de fondations préexistantes lui ont été imposées; des traces d'états antérieurs demeurent : l'*impluvium* rectangulaire de l'*atrium* A 1, la mosaïque de seuil blanche à l'entrée d'un *oecus* (?) primitif, qui n'était pas aussi profond que l'*oecus* actuel, comme l'a prouvé la découverte du mur arasé dont nous avons fait mention. Mais l'organisation symétrique des deux *atria* A 1 et A 2 et des deux *cubicula* C 1 et C 2, la facture uniforme et régulière des murs d'*opus africanum*, tous construits, comme les sondages l'ont montré, sur des fondations plus épaisses que le mur lui-même (le support des mosaïques venant buter contre les murs nettement au dessus du décrochement que la fondation faisait avec celui-ci), la subtilité des artifices architectoniques destinés à masquer les irrégularités du plan de la maison, tout indique que la Maison des Nymphes dans son état actuel répond à une conception d'ensemble unique, qu'il faut considérer comme contemporaine de sa décoration en mosaïque, dont, par ailleurs, tout ce que nous aurons à en dire démontre l'unité. Après cette période, sans doute très resserrée dans le temps, de construction et de décoration de la maison, on n'observe plus que de nombreuses réfections, plus ou moins adroites, et que nous indiquerons au fur et à mesure de notre étude, destinées à l'entretien des pavements. Au delà, c'est l'acceptation de la dégradation des pavements, puis de la maison elle-même, et son effondrement progressif. Les nombreux fragments de lampes d'époque byzantine trouvés au niveau 0 de la fouille (à même le sol de la maison) suggèrent une occupation jusqu'au VI^e^ ou VII^e^ siècle, sans qu'il soit possible de préciser la date d'abandon définitif, ni l'état dans lequel se trouvait la maison durant les derniers temps de son occupation.

La description détaillée de l'édifice dans toutes ses parties aura également fait apparaître, nous l'espérons, sans équivoque possible, qu'il s'agit bel et bien d'une *maison*. Elle en a le plan, les particularités architectoniques et décoratives, notamment celles habituelles aux maisons romano-africaines. Elle en a le nom (*domus*), explicitement contenu dans l'inscription du bassin B 3. Pour inhabituelle qu'elle soit en Afrique, la présence d'un *atrium* (A 1) rapproche encore son plan de celui de la maison romaine traditionnelle. Fréquente, également, est la présence de deux *triclinia* de dimensions et d'orientation différentes. Il n'est pas jusqu'à la disposition de deux cours à bassins ou fontaines de part et d'autre de l'*oecus* qui ne se retrouve ailleurs (par exemple à Utique, dans la maison de la Cascade).

Ce qui est inhabituel, c'est seulement le grand nombre de pièces ayant pu faire office de *cubicula*, la richesse exceptionnelle et l'originalité de la décoration en mosaïque, et la nette différence qui semble s'établir entre des pièces d'apparat au décor bien conservé (toute la partie E de la maison), d'usage sans doute moins quotidien, sinon même réservé à des circonstances exceptionnelles, et des pièces soit franchement utilitaires, soit en tous cas d'usage courant, dont le décor est à la fois plus banal, et souvent mal conservé, ce qui suppose pour ces parties une vocation d'habitation plus constante, et sans doute aussi un temps d'occupation plus long (comme si la partie E, plus ou moins «condamnée», avait été abandonnée plus tôt). Ce qui paraît exceptionnel aussi, c'est l'extraordinaire richesse et la cohérence *sémantique* du décor en mosaïque,. qu'il nous faut d'abord décrire soigneusement, avant de tenter de l'interpréter dans son ensemble[63].

* * *

Cette étude des pavements de la Maison des Nymphes à Néapolis (Nabeul) se composera de deux parties, l'une analytique, l'autre synthétique.

La première partie, analytique, consistera en un catalogue de tous les *tapis* en *opus tessellatum* que comporte la maison[64] (le tapis étant l'unité référentielle proposée par le *Répertoire* provisoire de l'A.I.E.M.A.). Ces pavements ainsi définis seront présentés dans un ordre géographique (qui se trouve être, à peu de choses près, l'ordre chronologique de leur découverte) et numérotés de 1 à 32; pour la commodité de la lecture, il seront regroupés en trois chapitres: I-Ensemble Ouest; II-Ensemble axial; III-Ensemble Est. Sous chaque numéro figurera une notice consacrée à chaque pavement. Ces notices se conformeront aux règles proposées par l'A.I.E.M.A. pour la rédaction des Recueils généraux de mosaïques et observées par les auteurs de ces Recueils, notamment du *Recueil Général des Mosaïques de la Gaulle*. Elles comporteront donc chacune huit parties: 1) date et lieu de la découverte; 2) situation, état et dimensions au moment de la découverte; 3) état et dimensions actuels; particularités matérielles: matériaux, couleurs, nombre de tesselles au dm^2; 4) lieu de conservation actuel; 5) description systématique distinguant successivement a) les bandes de raccord, b) la bordure, c) le champ dans son organisation générale, d) le fond, s'il y a lieu, e) les médaillons ou tableaux pris dans le champ, s'il y a lieu; 6) bibliographie; 7) iconographie; 8) commentaires.

---

[63] Au moment d'aborder la matière même de ce travail, je voudrais rappeler que ma fouille, pour féconde et instructive qu'elle ait été, n'apporte pas de réponse aux principales questions posées à propos de Néapolis au début de cette Introduction. L'exploration archéologique de Néapolis doit être poursuivie et étendue. Nous serions heureux si ce travail, première contribution à l'archéologie néapolitaine, pouvait à son tour contribuer au développement et à l'approfondissement de notre connaissance de ce site important.

[64] La maison des Nymphes ne comporte ni *signinum*, ni *figlinum*, ni pavement d'*opus sectile*. Les pièces sans mosaïque de l'aile Sud comportent un sol de terre battue très compact, formant béton.

La seconde partie, synthétique, sera organisée en deux chapitres. Le premier traitera des problèmes de chronologie, le second des problèmes d'interprétation.

Les raisons de ce mode de présentation sont d'ordre pratique et, tout à la fois, d'ordre logique: 1) par sa première partie analytique présentée sous forme de catalogue, ce travail constitue en fait un volume du *corpus* des mosaïques de Tunisie; 2) d'autre part, sa seconde partie synthétique devrait permettre à un lecteur non spécialiste d'avoir un accès plus libre, allégé de tout un apparat critique fastidieux pour le non initié, à ce bel ensemble de «peintures de pierre», ainsi qu'aux différents types de problèmes qui peuvent être soulevés à leur propos; 3) surtout, ce dispositif permet au lecteur, quel qu'il soit, de faire à tout moment son choix entre la réflexion d'ensemble, d'une part, et d'autre part l'étude plus attentive de tel point de détail, de tel motif géométrique, de tel pavement; un système constant de renvois d'une partie à l'autre assure l'unité de l'ensemble: l'ouvrage en est ainsi plus maniable, et sa lecture plus libre; 4) enfin, il était possible, par ce moyen, de faire au maximum l'économie des notes infrapaginales, dont les publications savantes d'aujourd'hui tendent à s'alourdir exagérément: l'ensemble de l'information étant intégré au texte même, le système des renvois remplace en effet celui des notes, et c'est la bibliographie, donnée ci-dessus, qui se voit confier la charge de fournir les références complètes aux articles et ouvrages mentionnés au long de cette étude.

A l'issue de ce double parcours, dont la présentation est successive, mais dont le lecteur pourra utiliser les voies selon sa curiosité du moment et le cheminement de sa réflexion, une brève récapitulation regroupera les principales conclusions auxquelles nous croyons pouvoir aboutir. Enfin un index général permettra de retrouver les différents thèmes et motifs mentionnés dans l'ouvrage, en même temps que les noms et références d'auteurs anciens cités, ainsi que les sites et pavements invoqués à titre de comparaison.

PREMIÈRE PARTIE

CATALOGUE

PRÉSENTATION GÉNÉRALE

Cette première partie sera donc une présentation analytique de l'ensemble de nos pavements, tapis par tapis, numérotés de 1 à 32, où l'on s'est conformé aux principes de description fixés pour le *Recueil général des Mosaïques de la Gaule* (cf. par ex., T. II, fasc. 1, p. 20).

Indiquons d'abord qu'il nous arrive d'enfreindre ces principes : 1) nous n'indiquons nulle part l'aspect du béton et du lit de pose; en effet, nous le faisons une fois pour toutes ci-dessous (p. 135sq.), dans la mesure où le support des mosaïques, chaque fois que nous avons pu l'examiner, se présentait toujours de la même façon; 2) nous n'indiquons nulle part la datation de nos pavements, cette question étant réservée à la seconde partie (cf. *infra*, 2^{e} partie, chap. I); indiquons tout de suite que nous considérons que tous ces pavements sont contemporains, qu'ils sont certainement postérieurs à 317 ap. JC, et que notre *hypothèse* est qu'ils appartiennent au IV^{e} siècle ap. JC.

Une autre règle a été ici l'usage des termes descriptifs proposés par le *Répertoire graphique du décor géométrique dans la mosaïque antique* édité sous la direction de M. H. Stern par l'A.I.E.M.A. Cependant, dans la mesure même où la rédaction de ces pages était contemporaine de l'élaboration du *Répertoire*, cela n'a pu se faire dans tous les cas. Quoi qu'il en soit des différences de formulation ce Catalogue comportera, à la suite de chaque description de motif, l'indication du numéro sous lequel ce motif figure au *Répertoire*.

Nous avons souvent préféré, chaque fois que nous proposions des comparaisons entre nos pavements et tel ou tel autre, ne pas indiquer la datation proposée par l'éditeur de ce dernier. Une telle règle peut surprendre : n'est-il pas pratique, en effet, de savoir du premier coup d'œil quelle est la date proposée pour un pavement que l'on invoque en comparaison?

Cette décision tient d'abord à ce que nous avons eu la chance de pouvoir fonder notre datation sur des considérations indépendantes de toute comparaison, et que nous n'avions donc pas besoin d'envisager les comparaisons *en vue de* l'établissement de cette datation. Elle tient ensuite au fait qu'il nous a semblé que la datation de la plupart des pavements comparables restait hypothétique, et sujette à révision : bien rares étaient les exemples dont la datation paraissait certaine, du fait de la présence de critères archéologiques indiscutables.

La solution la meilleure, pour ne pas contribuer à créer de fausses certitudes, était, en dernière analyse, nous a-t-il semblé, de ne pas indiquer ces datations, en renvoyant le lecteur curieux à la publication même du document considéré ; cette solution permettait ainsi au lecteur, le cas échéant, de se former lui-même une opinion, au vu de l'ensemble des pièces du dossier.

Indiquons enfin que l'étendue de nos comparaisons est insuffisante, soit par notre faute, soit par nécessité. Par notre faute, dans la mesure où nous n'avons pu étendre nos comparaisons à la totalité des documents publiés (mais une telle entreprise est-elle réalisable, dans un délai raisonnable, pour un vaste ensemble de motifs, tant que n'existe pas une banque de données consultable au moyen d'un ordinateur, et qui rassemble une fois pour toutes, et au fur et à mesure de leur parution, toutes les données concernant la mosaïque romaine?).

Par nécessité, dans la mesure où il existe quantité de pavements inédits : pour certains d'entre eux, nous avons pu en voir des photographies ; pour d'autres, ils faisaient heureusement l'objet de travaux encore inédits, mais qu'il nous était loisible de citer, dans la mesure où leur auteur avait bien voulu nous communiquer son manuscrit : qu'il me soit permis de remercier ici Mme M. Blanchard-Lemée, Mme. S. Gozlan, M. R. Hanoune, dont nous avons pu consulter les travaux sur exemplaire dactylographié, et M. H. Stern, qui a bien voulu nous donner accès aux manuscrits du second tome de *La Mosaïque gréco-romaine*, alors en préparation.

Certes, les publications se multiplient, qui tendent à restreindre le champ de nos ignorances : entre la rédaction et la mise sous presse de ce travail ont paru, entre autres, les travaux de Mme Alexander et M. Ennaïfer sur les mosaïques d'Utique, de Mme Blanchard-Lemée sur celles du quartier central de Djemila, de M. Ennaïfer sur le site d'Althiburos, de Mme Gozlan sur la maison de Neptune à Acholla. Mais tant de pavements sont encore inédits qu'il était de toutes façons inévitable que les comparaisons que nous avons pu faire aient un caractère fragmentaire.

A notre tour, en publiant ce catalogue, avec ses imperfections, nous voudrions avoir contribué à restreindre la zone d'ombre.

CHAPITRE I

L'ENSEMBLE OUEST

1. **Cercles sécants** (pl. V et VI)

Mis au jour par l'un des sondages exécutés en été 1965, préalablement à l'implantation de l'hôtel Néapolis. C'est l'élargissement de ce sondage qui a conduit progressivement au dégagement de la Maison des Nymphes tout entière. Ce pavement était entièrement dégagé dès le commencement de la première campagne de fouilles, en octobre 1965.

Pavait une pièce presque carrée, de 3,75m (côtés Nord et Sud) sur 3,35 (côté Est) et 3,45m (côté Ouest) (= pièce 1). En excellent état de conservation, sauf le coin Sud-Est, perdu sur 1,5m^2 environ).

En l'état. Le béton, épais, n'a subi aucune déformation. La destruction du coin Sud-Est est probablement due à la maladresse des sondeurs de l'été 1965. Entre 95 et 105 tesselles au dm^2. Marbre.

En place.

Bande de raccord blanche (cubes disposés parallèlement aux murs) : 20cm de large environ de long du mur Sud, 25cm env. le long des murs Est et Ouest; la bande de raccord Nord va s'élargissant de l'Est à l'Ouest : de 5 à 15cm environ.

Le tapis ainsi délimité est presque carré. Sa largeur (Nord-Sud) d'environ 3,10 m correspond à 8 fois l'unité de mesure choisie ici par le mosaïste (pied peu différent de 39 cm). Sa longueur est de 8 fois et demie la même unité de mesure (soit : 3,30m environ).

La bordure a une largeur totale égale à la moitié de cette unité de mesure (soit 20 cm environ) : méandre fractionné (grecque fractionnée) rouge et jaune sur fond noir (largeur totale de la bande : 8 rangées de tesselles); bande banche (4 rangées de tesselles); filet noir (2 rangées) (*Répertoire*, n° 247).

Le champ, unitaire, est entièrement et uniquement occupé par un motif répétitif de cercles sécants définissant des quatre-feuilles et des carrés curvilignes. Le diamètre de ces cercles est égal à l'unité de mesure choisie (peu différente de 39 cm). Il y a 7 rangées de cercles dans la largeur (Nord-Sud), 7 rangées $^1/_2$ dans la longueur (Est-Ouest). Ces cercles, constitués chacun de quatre filets en quart de cercle noirs séparés l'un de l'autre par une tesselle blanche, constituent en se recoupant des fuseaux dont les bords sont garnis à l'intérieur de denticules noirs (4 tesselles par denticule) et dont le noyau est figuré en jaune (si ce fuseau interne a 2 rangs de tesselles) ou en jaune et rouge (si ce fuseau interne comporte un troisième rang de tesselles médian). Ces fuseaux convergent 4 par 4, constituant des quatre-feuilles dont le centre est matérialisé par une tesselle noire. Le centre de chaque cercle (qui est aussi le centre de chacun des carrés curvilignes délimités par les quatre-feuilles) porte une rosette dont le cœur est matérialisé par une tesselle noire, et dont les quatre pétales triangulaires («en pompon»), formés de cubes noirs, rouges et jaunes en dégradé vers l'extérieur, sont orientés chacun vers un angle du carré curviligne. Le tout sur fond blanc (*Répertoire*, n° 437).

Mentionnée dans le rapport de fouilles préliminaire (*Neapolis*, in *Africa*, II = 1968, p. 272).

Jamais reproduite. Ici pl. V (ensemble) et VI (détail).

Ces motifs se retrouvent, identiques, dans la pièce n° 6 (cf. ci-dessous la mos. n° **6**, p. 38).

Le schéma général (cercles sécants déterminant des quatre-feuilles et des carrés curvilignes) est très simple, et c'est aussi l'un des plus anciens qu'aient pratiqués les mosaïstes romains, puisqu'on le trouve déjà attesté à Pompéi (Casa di Trittolemo : Blake I, pl. 23, 1 ; Casa di Championnet : Blake I, pl. 24, 4). Mais il faut noter qu'à Pompéi les dimensions des tesselles et du motif lui-même sont de moitié environ inférieures à celles que l'on rencontre généralement dans les autres cas ; les photographies sont ici trompeuses : l'aspect des pavements pompéiens est en fait différent de la plupart des exemples visibles tant en Gaule qu'en Afrique et en Sicile.

Ce motif est extrêmement répandu. Seules les particularités attestées ici permettront d'opérer des rapprochements : fuseaux denticulés à l'intérieur et dont le centre est occupé par un noyau coloré, rosettes chargeant le centre des cercles. Un pavement de *Sousse*, entre autres, est particulièrement proche du nôtre (Foucher, *Inv. Sousse*, n° 57070, pl. XV d), bien que les denticules des fuseaux soient plus fins (2 tesselles au lieu de 4) et que ceux-ci soient dépourvus de noyau intérieur coloré ; plusieurs pavements appartenant à la même maison sont datés du «milieu du III^e siècle» par L. Foucher, pourtant souvent enclin à proposer des datations hautes. Pavement de même type à *Acholla* dans les

Thermes (?) du Thiase marin (G. Picard, *Thiase marin*, p. 105, fig. 5 : mosaïque de la pièce G, considérée par l'auteur comme une «réfection tardive»; la légende accompagnant la photographie renvoie par erreur à un autre pavement de l'édifice, qui comporte le même motif, mais plus simple et traité en noir et blanc). A *Thysdrus*, le pavement de la salle 17 de la maison du Paon présente les mêmes cercles à fuseaux denticulés et les mêmes fleurettes (Foucher, *Thysdrus* 1961, pl. XII d); celui du *cubiculum* de la maison d'Achille est également très proche (*ibid.*, pl. XLVI) ainsi que celui de la salle 9 de la maison du terrain Hadj Ferjani Kacem (Foucher, *ibid.*, pl. XXXVIII b).

Ce dernier pavement est presque identique à une mosaïque de *Piazza Armerina* (alternance de couleur des cercles, bordure en demi-cercles sécants déterminant des ogives, d'un type exactement semblable à la bordure du péristyle de la maison des Nymphes, n° **18** ci-dessous), dont les fuseaux denticulés sont réalisés exactement comme à Néapolis, et les carrés curvilignes chargés de fleurettes identiques (pl. VII). A *Ostie*, il n'existe qu'un pavement de ce type (n° 420), que G. Becatti date de la fin du III^{e} ou du début du IV^{e} siècle ap. JC. Pour les exemples aquitains, dont aucun n'est antérieur au IV^{e} siècle, cf. C. Balmelle, *Recueil.*

2. **Seuil (Fruit)** (pl. V)

Mis au jour en Automne 1965, au cours de la première campagne de fouilles.

Seuil pavant le pas de porte conduisant de la pièce 1 à la pièce 2. Intact au moment de la découverte. En grande partie détruit (ou volé?) dans la nuit qui suivit la découverte.

Longueur originelle : proche de 80 cm. Largeur : 35 cm environ. Seule la partie Nord est conservée. Marbre.

Partie subsistante en place.

Bande de raccord : 3 rangs de tesselles blanches le rattachaient vers l'Est au pavement de la pièce 1, et vers l'Ouest au pavement de la pièce 2; 7 rangs au montant Nord de la porte; la partie Sud est perdue.

La bordure est un filet noir double.

Le champ portait, sur fond blanc, un gros fruit jaune aux formes irrégulières, avec tige et feuilles vertes (cédrat? coing?).

Mentionné dans le rapport préliminaire cité (*Africa* II, p. 272).

Jamais reproduite. Ici, pl. V (fragt. subsistant après perte).

Ce type de fruit est fréquemment représenté en mosaïque. Il revient plusieurs fois dans la Maison des Nymphes : un groupe de trois de ces fruits figure dans la guirlande de laurier qui entoure la mosaïque en T du grand *Oecus-triclinium* (mos. n° **13**); un fruit très proche, bien que de forme plus simple et moins bosselée, figure dans deux des trente médaillons qui ornent le champ de la mos. n° **10** (pièce n° 7), l'une des deux représentations (médaillon W) se trouvant mise en valeur par le fait qu'elle occupe le seul médaillon vers lequel pointent des roses au lieu que ce soit, comme pour tous les autres, de simples feuilles trifides (voir ci-dessous, p. 49).

Entre autres exemples, on trouve ce type de fruit représenté, à *Acholla*, dans la Maison de Neptune (mosaïque des *xenia*: cf. Gozlan, 1974), à *Sousse* (cf. Foucher, *Inv. Sousse*, n° 57097, Pl. XXII), et dans l'ensemble de la série des «semis» de fruits, fleurs et animaux peuplés d'*Érotes*, étudiée par J. W. Salomonson (*Mos. aux chevaux*, pp. 37-48, pl. XXII (2), XXVII (2), XXIX (1) etc.), à *Carthage* (Maison de la volière, Maison de la mosaïque aux chevaux), comme à *Piazza Armerina* (cubiculum n° 36 : enfants chasseurs; un groupe de deux de ces fruits figure en outre dans un des médaillons de la pièce aux guirlandes-couronnes de laurier renfermant des fruits).

Quelle est la valeur sémantique à attribuer à ce type de fruit (que la plupart des auteurs considèrent comme un *cédrat* mais qui peut être un *coing*)? Qu'il faille lui en attribuer une, cela semble bien être suggéré par sa présence isolée sur un seuil, comme c'est le cas ici : il arrive souvent que les représentations figurant sur les seuils soient de celles que les anciens considéraient comme ayant une valeur bénéfique (*vestigia*, *hederae*, nœuds de Salomon etc.); on peut se demander si ce n'est pas le cas ici. Par référence à quelle image, à quel contexte mythologique? C'est ce que nous ignorons, aucune recherche particulière n'ayant jamais été consacrée à ce thème comme c'est le cas pour la plupart des représentations antiques d'objets ou d'animaux. Du moins la présence de ce même fruit isolé dans l'un des médaillons de la pièce aux guirlandes-couronnes de laurier renfermant des fruits, à *Piazza Armerina*, permet-elle de penser qu'il connote une saison : dans un laurier fané, il voisine avec du raisin (qui, dans un laurier également fané, connote certainement l'automne) et des figues noires (qui, dans un laurier vert, connotent l'été). Ce fruit connote-t-il la même saison (hiver?) dans le pavement d'*Acholla* mentionné ci-dessus? La liaison de ce fruit avec l'hiver paraît établie par la mosaïque des Saisons d'Hagios Taxiarchis (G. Åkerström Hougen, *Argos*, pl. X); sans doute aussi faut-il reconnaître son profil caractéristique dans celui des deux «objets non identifiés» figurant, pour le mois de décembre, dans le calendrier de 354 (H. Stern, *Le Calendrier de 354*, p. 283 et pl. XIII, 1 et XIX, 2). Cf. ci-dessous, p. 45sq. et p. 220sq.

3. **Méandre couvrant de swastikas et carrés** (pl. V)

Mis au jour en automne 1965 (I^re^ campagne de fouilles).

Pavait une pièce rectangulaire (pièce n° 2) de 1,90 m de large (est-ouest) sur une longueur de 3,45 m à 3,50 m (nord-sud). En majeure partie conservée.

En l'état. Nombre de tesselles au dm^2 : 80 env.

En place.

Bande de raccord blanche (tesselles parallèles aux murs), d'une quinzaine de cm à l'Est, perdue au Sud (20cm env.) et à l'Ouest (15cm env.), de 25cm env. au Nord.

Le tapis ainsi délimité est d'env. 3,05 m sur 1,60.

Le bordure, légèrement plus étroite que celle de la mosaïque n° 1 ne comporte que 12 rangs de tesselles (au lieu de 14) : bande de 7 rangs de tesselles portant sur fond noir une grecque blanche très aplatie; bande blanche (4 rangs); filet noir (1 rang) (*Répertoire*, n° 245).

La champ unitaire est entièrement et uniquement occupé d'un méandre couvrant de swastikas à un retour et de carrés, dessinés par un câble dentelé constitué de sept rangées de tesselles posées sur la pointe (blanches au milieu, noires sur les côtés, jaunes dans les rangs intermédiaires); au centre de chaque carré, rosette à 4 pétales triangulaires dentelés, chargée d'une croix noire en sautoir (*Répertoire*, n° 490).

L'axe médian longitudinal porte trois de ces carrés, sur la pointe, plus deux demi-carrés butant contre la bordure; la diagonale des carrés mesure env. 39 cm; leurs pointes sont distantes l'une de l'autre d'une longueur égale au côté du carré (env. 27,5 cm). De part et d'autre de cette ligne médiane, se développent 4 swastikas, au delà desquels, de chaque côté, trois demi-carrés et deux quarts de carré viennent buter contre la bordure.

Tout se passe comme si le champ avait été organisé en deux rangées de quatre octogones réguliers adjacents, de côté 27,5 cm (= côté d'un carré ayant pour diagonale l'unité de mesure, voisine de 39 cm), portant chacun en leur centre un swastika. Il est possible que cette trame très simple ait présidé à l'exécution de ce champ, où néanmoins les octogones n'apparaissent pas à l'œil, mais seulement le méandre de swastikas et de carrés.

Mentionné dans le rapport de fouilles préliminaire (*Africa* II, p. 272).

Jamais reproduit. Ici, pl. V.

Le méandre couvrant de swastikas et de carrés est l'une des plus anciennes formes ornementales du *tessellatum* (cf. par ex. à *Pompéi*: Blake, I, p. 26 et pl. 3, 1-2), très fréquemment et aisément reproduite. Signalons quelques exemples voisins, où ce motif est en général utilisé pour paver des surfaces très oblongues : à *Acholla*, dans la Maison du Triomphe de Neptune, où ce motif occupe le couloir de l'aile Sud-Ouest (les traits, en «double pointillé», y sont moins épais; une fleurette occupe également le centre des carrés) (cf. S. Gozlan, 1974, fig. 1 : plan général, et fig. 11); à *Sousse*, dans la maison des Masques (couloir 1 : cf. Foucher, *Masques*, fig. 6; et salle 5, au motif voisin : *ibid.*, fig. 17); à *Althiburos* où un dispositif identique au nôtre dans son principe apparaît dans la Maison des Muses (Merlin, *Althiburos*, p. 42 et pl. V, pièce H = Ennaïfer, *Althiburos*, plan II et pl. XLII); à *Bulla Regia* où l'on trouve un dispositif rigoureusement identique, jusque dans les dimensions et l'emploi des couleurs (Hanoune, *Bulla Regia*, n° 38).

La bordure de grecque très aplatie n'est pas très fréquente, malgré sa simplicité. Elle se retrouve cependant à *Sousse* (Foucher, *Inv. Sousse*, n° 57163 = pl. XXXVII a), à *Carthage* (Bardo, sans n° d'inv., sol de la salle XXV) où cette grecque sert de bordure à un motif très proche de celui du champ de notre mos. n° **18**, ainsi qu'à *Hippone* (*Inv.*, III, n° 39); à l'autre bout de l'Empire, on retrouve cette bordure en Gaule Belgique, à *Naix-aux-Forges* et à *Grand* (*Recueil*, I, 2, n° 242 = pl. XLII et n° 255 = pl. XLIV), ainsi qu'en Germanie, à *Cologne*, où elle borde à l'extérieur la grande mosaïque dionysiaque (cf. Parlasca, pl. 66 et 67).

Motifs identiques à ceux de la mos. n° **12** (cf. ci-dessous).

4. **Mosaïque blanche** (pl. VIII)

Mise au jour en automne 1965 (I^{re} campagne de fouilles).

Pavait une pièce de 1,95 m sur 3,60 m (pièce n° 4). En partie perdue (les tesselles manquaient sur de larges plages).

En l'état, après consolidation des bords des parties subsistantes pour empêcher la mosaïque de continuer à se déliter.

En place.

Bande de raccord de 20 cm env. (cubes rangés parallèlement aux murs).

Bordure : filet noir (2 rangs de tesselles); filet blanc (3 rangs).

Le champ est entièremment occupé par des tesselles blanches soigneusement disposées en chevrons (*Répertoire*, n° 309).

La Maison des nymphes offre plusieurs exemples de surfaces blanches où les tesselles sont disposées selon un ordre très précis : ici chevrons; ailleurs carrés (mos. n° **5**), losanges et carrés (mos. n° **7**), et surtout écailles (mos. n° **9**, **13**, **24**).

Mentionnée dans le rapport préliminaire cité (*Africa* II, p. 272). Jamais reproduite. Ici, pl. VIII.

5. **Mosaïque blanche** (pl. VIII et IX, 1)

Mise au jour en automne 1965 (1re campagne de fouilles).

Pavait une pièce imparfaitement rectangulaire d'environ 5,20 m sur 3,30 m (pièce n° 5), faisant office de vestibule, car elle donnait en son coin nord-est, par une petite porte, sur la rue longeant la maison au nord. La mosaïque, légèrement surélevée par rapport au niveau du pavement voisin (n° 4), était en grande partie conservée, bien que, contrairement au cas général dans la Maison des Nymphes, le sol de la pièce, et en conséquence le béton supportant la mosaïque, se soit affaissé en partie (affaissement sans doute consécutif à la surélévation artificielle de la pièce, probablement exécutée pour porter la pièce au niveau de la rue nord sur laquelle elle donnait). Environ 70 tesselles au dm^2.

En l'état, après consolidation.

En place.

Bande de raccord : à l'Est, 30 cm environ; descendait en plan légèrement incliné le pas de porte menant à la pièce n° 4; au point de jonction avec la bande de raccord de la mosaïque n° **4**, le franchissement du pas de porte était marqué par une sorte de mince cartouche à extrémités triangulaires (en queue d'aronde) dont il reste un fragment (pl. VIII); au sud, s'élargissait d'Est en Ouest de 15 à 40 cm env.; à l'Ouest, s'élargissait également du Sud au Nord; au Nord, perdue. Les tesselles de la bande de raccord sont parallèles au mur Sud et perpendiculaires aux murs Est et Ouest.

La bordure est large de six rangs de tesselles : sur fond noir court un filet blanc dessinant un méandre à redans (pl. IX, 1).

Le champ est occupé par des tesselles blanches disposées en rangées tantôt parallèles aux murs Nord et Sud, tantôt aux murs Est et Ouest, de façon à former une sorte de damier de grands carrés en blanc sur blanc, presqu'imperceptible à l'œil[1].

---

[1] Il a fallu l'œil d'un peintre pour le voir : que R. Prudhomme soit encore ici remercié.

Jamais reproduite. Mentionnée dans le rapport préliminaire cité (*Africa* II, p. 272). Ici pl. VIII et IX, 1.

Aucun autre exemple connu de nous. Rappelons la fréquente récurrence des motifs traités en blanc dans la maison des Nymphes (mos. n° **4**, **7**, **9**, **13**, **24**).

6. Cercles sécants (pl. IX, 2)

Mis au jour en février 1966 (début de la 2e campagne).

Pavait une pièce affectant la forme d'un quadrilataire irrégulier (les murs est et nord, d'une part, ouest et sud, d'autre part, obéissant à deux systèmes d'orientation différents) (pièce n° 6), de 4,80 m (est) et 5,80 m (ouest) sur 8,60 m (nord) et 8,10 m (sud); la mosaïque est presque entièrement perdue, sauf le long du mur sud, entre deux murets s'appuyant sur ce mur (dont l'un, d'un mètre 20 de long environ, est conservé, l'autre n'ayant laissé que sa trace, épousée par le fragment de mosaïque conservé), sur une longueur de 2,50 m environ et une largeur maximale de 1,20 m. Des traces de ce pavement réapparaissaient à deux autres endroits voisins du mur nord, prouvant que la mosaïque couvrait l'ensemble de la pièce.

En l'état, après consolidation des restes. Environ 100 tesselles au dm^2.

En place.

Mosaïque identique à la mosaïque n° **1**, par la bordure comme par le décor du champ et les dimensions du motif (v. ci-dessus, p. 31 sqq.).

Le fragment conservé était rattaché au muret est par une bande de raccord de 10 cm environ, et de la même façon au muret ouest; le long du mur sud, la bande de raccord s'élargit d'est en ouest, de 10 à 20 cm environ, le mur sud n'étant pas perpendiculaire aux murets.

Le fragment de tapis conservé épousait les redans définis au sol par la base des murets : la partie nord-ouest du fragment conservé montre l'un des coudes de la bordure, contournant l'extrémité du muret ouest (pl. IX, 2).

Il reste 30 cm de bordure à l'est, 2 m env. au sud, 1 m env. à l'ouest.

Le fragment de champ conservé présente 5 rangées de cercles tangents dans la longueur, et 2 rangées et demi dans la plus grande largeur.

Mentionnée dans le rapport préliminaire cité (*Africa* II, p. 278).

Jamais reproduite. Ici, pl. IX, 2.

Pour les comparaisons, voir celles réunies ci-dessus à propos de la mos. n° **1**, p. 32-33.

7. **Mosaïque blanche** (pl. X)

Mis au jour en février 1966 (début de la 2e campagne).

Pavait un pseudo(?)*atrium* de 9,30m sur 5,50m, dont l'*impluvium* portait un bassin en maçonnerie carré à côtés concaves. Seule une plage subsistante, de moins de 1 m^2, attestait la présence de ce pavement, qui partout ailleurs avait disparu.

En l'état, après consolidation. Environ 100 tesselles au dm^2. Marbre.

En place.

Composition de Losanges et de carrés, en blanc.

Mentionnée par le rapport préliminaire (*Africa* II, p. 278).

Jamais reproduite. Ici pl. X.

La bordure, s'il y en avait une, est perdue.

Le fragment subsistant est un fragment du champ (voir pl. X). La diagonale des carrés est en moyenne de 19,5cm, soit égale à la moitié de l'unité de mesure qui a servi de base à la composition des trames des mos. n° **1**, **3** et **6**; la somme des diagonales de chaque losange est en moyenne de 39 cm, soit cette même unité de mesure, ce qui correspond à la longueur d'une paire de losanges (1 losange couché + 1 losange dressé), sans doute module de base de ce pavement. Par voie de conséquence, le côté des carrés et des losanges = 13,8 cm. (*Répertoire*, n° 389).

Aucun autre exemple connu de nous, en blanc sur blanc. Quant à la trame, elle est fréquente à diverses époques.

7′. **Fond de bassin**

Mis au jour en été 1967, au cours des derniers travaux de nettoyage et de sondage.

Appartient à un premier état de l'*atrium* A 1? Tapisse le fond de l'*impluvium* primitif rectangulaire, dans la partie laissée visible, à l'est, par l'échancrure du bassin à bords concaves construit par-dessus.

En l'état. Dimensions : 1,25 cm sur 75 cm dans la plus grande hauteur.

En place.

Sur un fond de tesselles blanches, des lignes brisées noires épaisses d'un rang de cubes évoquent une surface aquatique.

Inédite.

Jamais reproduite. Photographie non communiquée.

Motif trop simple pour permettre des comparaisons significatives.

8. **Toilette de Pégase** (pl. XI)

Mis au jour en octobre 1965 (première campagne de fouilles).

Pavait la partie ouest d'un *cubiculum* divisé en deux probablement par un chancel (*cubiculum* C 1)[2]; cette partie du *cubiculum* était celle donnant directement, au sud, sur l'*atrium* A 1, et mesurait 3,30 m sur 3,20 m (à l'est) et 3,30 m (à l'ouest). De la mosaïque, il ne restait lors de la découverte qu'une partie de la bande de raccord et de la bordure au nord et à l'est, de nombreux petits fragments blancs et polychromes qui n'étaient plus en place, ainsi qu'un fragment du champ, en place, vers le centre du pavement, de 40 sur 50 cm environ. La pièce avait souffert d'un incendie.

Petits fragments recueillis et déposés dans les réserves de la maison de fouilles. Principal fragment levé en été 1967 par les soins de M. Mabrouk Hamrouni, et, depuis, également conservé à la maison de fouilles. Marbre et pâte de verre. Personnage figuré traité en *opus quasi vermiculatum*.

Bande de raccord d'une vingtaine de centimètres. Blanche.

Bordure constituée exclusivement d'un double filet noir.

Le champ, à fond blanc uniforme, portait une scène figurée. Le fragment conservé de cette scène représente un personnage féminin nu dont il reste la tête, l'épaule et le bras gauche ainsi que le sein gauche.

---

[2] Cf. *Introduction*, p. 15-16.

La tête, à l'épaisse chevelure noire dont des mèches descendent derrière le cou, est ornée de longues feuilles vertes entremêlées aux cheveux. La tête est représentée de trois quarts, le personnage la tournant légèrement vers sa gauche. Le cou porte un collier orné d'un pendentif rond (*bulla*). Le bras gauche, levé et fléchi vers le haut, est orné d'un bracelet au bras et d'un autre au poignet, et brandit, dans la main serrée, une guirlande. Le regard et le geste sont orientés, à gauche du personnage, vers un animal dont on a malheureusement perdu la plus grande partie, et dont il reste une aile déployée au-dessus du personnage décrit ci-dessus, le rebord de la croupe au-dessous de cette aile, et le départ d'une abondante queue de cheval qui vient cacher le coude du bras levé du personnage. Aile, croupe et queue sont traitées au moyen de tesselles noires, marron violacé et bistres. Le corps du personnage féminin est rendu au moyen de tesselles roses de diverses nuances, les traits du visage, jeune et beau, étant très économiquement évoqués au moyen de minuscules tesselles noires, le modelé, délicat, par le jeu des diverses nuances de rose. Le visage et le regard, tournés vers l'animal, expriment l'admiration fervente et la tendresse.

Mentionnée dans le rapport de fouilles préliminaire cité (*Africa* II, p. 273), et sommairement décrite.

Jamais reproduite. Ici, pl. XI.

Ce fragment appartient de façon certaine à une scène, d'un type tout à fait canonique, représentant la *Toilette de Pégase*. Le fragment conservé ne permet, fort heureusement, aucun doute à ce sujet. Le personnage conservé est une nymphe, couronnée de roseaux, qui tend de sa main gauche, vers Pégase, derrière lequel elle se tient debout, une guirlande dont elle s'apprête à l'orner. La nymphe était certainement représentée en pied, ainsi que Pégase, tourné à droite. Il faut également restituer au moins deux autres nymphes s'empressant autour de Pégase, l'une sans doute debout devant lui et lui tendant une guirlande ou un récipient pour boire, l'autre accroupie sous son poitrail, lui lavant ou lui pansant une patte, ou lui tendant une autre guirlande. Un Amour y figurait peut-être aussi.

La liste des documents archéologiques représentant ce thème a été dressée par Y. Allais dans son étude sur un *Plat de Djemila à décor mythologique* (in *Libyca*, 7, 1959, p. 43 et sqq.), liste quelque peu complétée par J. W. Salomonson (*Late-Roman earthen ware*, p. 73 sq.). Il s'agit d'une série de plats en terre cuite attribuables à la fin du IV^{e} siècle ap. JC, d'une série de carreaux de terre cuite appartenant vraisemblablement à la même époque, d'une peinture murale (tombeau des Nasonii), d'une lampe de bronze, et enfin d'un groupe de mosaïques : une mosaïque de *Carthage* (P. Gauckler, *Inventaire des mosaïques*, II, p. 202, n° 600) perdue depuis 1886, une de *Sabratha* (dont la partie conservée correspond, moins l'aile, à celle conservée à Néapolis), une de *Leptis Magna*, dans la «Villa du Nil», la seule entièrement conservée (sur ces deux mosaïques de Tripolitaine, cf. G. Guidi, *La villa del Nilo*, p. 22 sq; la mosaïque de Leptis est également reproduite dans l'article d'Y. Allais cit.), enfin un pavement d'*Antioche* (D. Levi, *Antioch Mos. Pav.* I, pp. 172-175 et II, pl. XXXVI), appartenant à la «Maison du Bateau des Psychés».

Un fragment appartenant à la série des carreaux en terre cuite et trouvé fortuitement en novembre 1965 au cours de travaux de terrassement effectués à quelques dizaines de mètres à l'ouest de la maison des Nymphes, à Néapolis, doit être en outre ajouté à cette liste (il représente la partie gauche de la scène : une nymphe debout, buste nu, tend une large coupe vers le museau de Pégase, tourné à gauche; on aperçoit la tête de la nymphe accroupie occupée à panser une patte antérieure de Pégase)[3]. Louis Maurin et J. Peyras ont récemment publié un nouveau carreau appartenant à cette série, découvert au cours de leur exploration de la région de l'Ansarine, en Tunisie (cf. L. Maurin et J. Peyras, «Uzalitana», cit., p. 34 et fig. 2).

La maison des Nymphes renferme, outre celle-ci, deux autres représentations de Pégase (voir ci-dessous les mos. n° **25** et **32**). Une étude d'ensemble des représentations de Pégase dans l'antiquité et de leur valeur sémantique constituerait à elle-seule un gros ouvrage, et ne peut donc être entreprise dans le cadre de cette publication. De nombreux aspects en ont déjà été évoqués par différents auteurs (cf. en bibliographie les références relatives à Pégase et à Bellérophon)[4]. On se souvient que F. Cumont avait attiré l'attention sur le lien de cette monture merveilleuse avec les idées d'héroïsation et d'immortalité, et sa connexion avec tel contexte religieux oriental («Pégase et l'apothéose»; *Études syriennes*, p. 92 sq.; *Symbolisme funéraire*, p. 466 et n. 5; *Lux Perpetua*, p. 288 et 415). Mais quelles que soient les valeurs sémantiques propres (sans doute nombreuses) de cette figure mythologique, il convient ici avant tout de la replacer dans le riche contexte de la maison des Nymphes, où Pégase est particulièrement à sa place : ses rapport avec les Nymphes ont souvent été soulignés (il est ici directement en leur compagnie dans les mos. n° **8** et **25**); il apparaît en compagnie de son maître Bellérophon (mos. n° **32**); il voisine avec le pavement n° **24** où figure son père Poséidon; il est né aux sources de l'Océan, divinité qui figure dans la mos. n° **20**. De l'analyse générale du décor de la maison découle la mise en évidence des principales valeurs symboliques, ici, de cette figure mythologique (cf. ci-dessous, *Interprétation*, p. 158 sqq. et p. 210 sqq.).

---

[3] Conservé au dépôt de fouilles de Néapolis.

[4] Les études les plus récentes étant celles de S. Hiller et de N. Yalouris. Signalons que la série des représentations de Bellérophon abreuvant Pégase à la source Pirène vient de s'enrichir d'un très beau plat d'argent récemment acquis par le Musée d'Art et d'Histoire de Genève (M. Lazovic *et al.*, «Objets byzantins de la collection du Musée d'Art et d'Histoire», *Genava* XXV (1977), p. 5-46; c'est le n° 5 du catalogue, décrit p. 8 et p. 19 et reproduit p. 20; ce plat est attribué au VI^{e} siècle ap. JC).

9. Ichtyocentaure

Mis au jour en février 1966 (début de la seconde campagne).

Pavait la partie est d'un *cubiculum*, dont la mosaïque nº **8** pavait la partie ouest (*cubiculum* C 1). Cette partie est mesurait 2,50 m (est-ouest) sur 3,20 m (nord-sud), et le sol en était légèrement surélevé par rapport au niveau de la partie ouest. Très dégradé au moment de la découverte : il restait, vers le mur est, un fragment blanc et, vers la séparation ouest, un fragment figuré plus important, de 80 cm sur 1 m environ.

Déposé en été 1967 par les soins de M. Mabrouk Hamrouni et conservé depuis à la maison de fouilles. Tesselles de marbre et de pâte de verre.

Le fragment entièrement blanc présente des cubes soigneusement disposés en écailles, dont la racine est tournée vers l'ouest, c'est à dire vers l'observateur entrant dans cette partie du *cubiculum*.

Le fragment figuré représente, sur fond blanc, un centaure marin tourné à droite et brandissant un poisson; la tête de cet ichtyocentaure est perdue; en face de lui apparaît, à l'extrême droite du fragment conservé, un bras, appartenant à un second personnage affronté au premier, et dont il ne subsiste rien d'autre. Ces personnages étaient destinés à être vus de l'ouest, c'est à dire par l'observateur venant de la partie ouest du *cubiculum* (alors que la mos. nº **8** était destinée à être vue du sud, par l'observateur franchissant le seuil en provenance de l'*atrium* A 1).

Mentionnée dans le Rapport de fouille préliminaire cité (*Africa* II, p. 278), et sommairement décrite.

Jamais reproduite. Photographie non communiquée.

Le fond blanc traité en écailles doit attirer particulièrement l'attention. Il revient à plusieurs reprises dans la maison des Nymphes : ici, dans la mosaïque en T de l'*oecus-triclinium* (mos. nº **13**), et dans celle de Poséidon et Amymonè (mos. nº **24**) dont il tapisse entièrement le champ (*cubiculum* C 2, partie est). Cette disposition n'est pas si fréquente. Elle est pourtant connue des mosaïstes dès une haute époque, puisqu'on en trouve déjà deux exemples à Pompéi où deux tapis entièrement blancs présentent cette disposition en écailles obtenues par le seul jeu de la position des tesselles (en VI, 14, 40 = Pernice, p. 48 et Pl. 15, 2 et en VIII, 2, 16 = *ibid.*, p. 75 et Pl. 34, 1). Mais Blake n'en mentionne aucun exemple pour l'Italie. A Ostie, on ne trouve ce système employé qu'une seule fois (Becatti, *Ostia*, II, Pl. CCIII = mos. nº 29) : les tesselles ne sont pas blanches, mais la disposition en écailles n'est pas obtenue par le jeu des couleurs, mais par la seule position des tesselles; ce pavement appartient au *Tempio Rotondo* et ne peut être antérieur à la fin de l'époque sévérienne. D'une façon générale, tous les exemples non pompéiens que nous avons pu réunir sont postérieurs au I^{er} quart du III^{e} s., et cette disposition semble avoir été surtout affectionnée à basse époque, et particulièrement en Orient.

L'exemple africain le plus spectaculaire est le péristyle semi-circulaire du temple de Caelestis à *Douggha*, immense arc de cercle de 50 m de diamètre et de trois mètres de large, qui a été entièrement et exclusivement pavé de cette façon; ce temple a été construit sous Sévère Alexandre (222-235 ap. JC), ce qui constitue un *terminus post quem* certain (cf. Poinssot, *Douggha*, pp. 41-44) — mais non une datation, d'autant moins que ce péristyle a fait l'objet d'importants remaniements «à basse époque». A Utique, de nombreux fonds blancs sont traités en écailles (M. Alexander, *Utique* III, n° 279, pl. XIX et XXXIX, entre autres). Un autre exemple africain, un pavement de *Timgad* (S. Germain, *Les mosaïques de Timgad*, p. 12 et pl. III = n° 5), est attribué au IV^{e} s. ap. JC par l'auteur, pourtant souvent enclin à accepter les datations les plus hautes. A ces exemples africains on peut encore ajouter un fragment tapissant le fond d'une baignoire des Thermes dits de Trajan à Acholla, dont toute une série de pavements, auxquels se rattache sans doute celui-ci, sont attribuables à la seconde moitié du IV^{e} siècle (cf. G.Ch. Picard, *Mos. d'Acholla*, p. 80).

Hors d'Afrique, on retrouve ce système employé pour tapisser le fond blanc des *pseudo-emblemata* de la grande mosaïque dionysiaque de *Cologne*, que K. Parlasca attribue au III^{e} s. (Parlasca, pp. 78-79 et pl. 66 à 80; on peut aussi consulter Otto Doppelfeld, *La mosaïque de Dionysos*, fig. 3 à 14). Le même procédé se retrouve pour le traitement du fond blanc de la grande mosaïque de chasse d'*Apamée*, que J. Balty propose de placer à la fin du IV^{e} siècle (*Apamée, Miscelanea*, fasc. 2, pl. XXXI etc.), ou encore de la mosaïque du Grand Palais de *Constantinople*, où ce système est utilisé de façon encore plus régulière (datation très controversée; cf. Talbot Rice, *On the date of the mosaic floor of the Great Palace*, qui penche pour le règne de Justinien I^{er}, aux alentours de 530).

A *Antioche*, si l'on s'en tient aux datations proposées par D. Levi (*Antioch Mos. Pav.*, *passim*, et appendice I, Table chronologique, pp. 625-626), le fond blanc traité en écailles n'apparaît pas avant le 2^{e} quart du V^{e} siècle (Mosaïque du Lion enrubanné, *ibid.* II, Pl. LXX b), et se retrouve souvent par la suite : c'est le cas pour la mosaïque de *Mégalopsychia*, datée d'après 450 (*ibid.* I, p. 326 sqq. et II, Pl. LXXVI à LXXVIII) et pour celle de la Chasse de Worcester, datée d'après 500 (*ibid.* II, Pl. LXXXVI), ainsi que pour celle de la pièce n° 1 de la maison de *Ktisis* (même époque; *ibid.*, II, Pl. LXXXV); enfin l'église de Machouka (2^{e} tiers du VI^{e} s.) présente un tapis d'écailles blanches sans autre décor (*ibid.* I, p. 367, fig. 152). La mosaïque de chasse de Worcester présentait parfois un bouton de rose à la racine des écailles blanches du fond (*ibid.* II, Pl. LXXXVI); c'est là une transition logique entre le tapis d'écailles entièrement blanc, et le tapis d'écailles blanches portant un bouton de rose stylisé à la racine, qui se retrouve si souvent à Antioche à partir du V^{e} siècle (toujours selon les datations proposées par D. Levi) : « House of the Buffet Supper », niveau supérieur (*ibid.*, II, Pl. CXXV et CXXVI = pièces 5, 6 et 7), mosaïque du Lion enrubanné (*ibid.*, Pl. CXXVII) et, pour le VI^e s., la Maison du Phénix (*ibid.*, Pl. CXXXIV et CXXXVIII), les thermes F (*ibid.*, Pl. CXL d = grand panneau central du *frigidarium*), enfin l'église de Machouka (*ibid.*, pl. CXII). Ce système d'écailles blanches avec bouton stylisé à la racine nous ramène à Apamée, où il pave l'abside jouxtant la mosaïque de chasse du Triclinos (J. Balty, *l.l.*, pl. XVI).

P. de Palol a récemment publié et mis au jour en Espagne une nouvelle mosaïque d'Achille à Skyros, dont le fond blanc est systématiquement traité en écailles, et qui est attribuable à la seconde moitié du IV^e siècle (cf. *La Mosaïque gréco-romaine II*, pl. LXXXVIII, LXXXIX et pl. E)[5].

L'ichtyocentaure est traité avec réalisme, et animé d'un mouvement pathétique et fougueux, — ce qui ne permet cependant de rien inférer quant à la datation, le thème étant par trop banal, et l'iconographie de la maison des Nymphes étant caractérisée par le souci des représentations illusionnistes et par une grande fidélité à l'égard des canons iconographiques légués par la tradition hellénistique.

10. Lacis de nœuds d'Héraklès (pl. XII à XVII et pl. LXX-LXXI)

Mis au jour au printemps 1966 (2^e campagne de fouilles).

Pavait une pièce rectangulaire de 6,70 m (à l'Est) et 6,80 m (à l'Ouest) sur 7,75 m (au Sud) et 7,90 m (au Nord), donnant directement, à l'Est, sur le péristyle. En bon état de conservation, mais par places de petites surfaces sont perdues. Ce pavement est encore aujourd'hui partiellement recouvert, le long du mur sud, par deux fours (médiévaux?), qui ont été préservés en vue d'une étude ultérieure. Il n'est donc qu'incomplètement visible (pl. XII).

En l'état. Calcaire, terre cuite, marbres. Fond : 90 à 100 tesselles au dm^2; médaillon F : environ 110; médaillon H : env. 150; médaillon β : plus de 250 tesselles au dm^2.

En place.

Bande de raccord de 30 à 40 cm le long des quatre côtés (rattrape les légères irrégularités de la pièce pour circonscrire un rectangle parfait) : damier noir et blanc, sur un seul rang de cases d'environ 25 à 30 cm de large.

---

[5] X. Barral a réuni quelques exemples de ce type dans sa communication au XIII^e congrès espagnol d'archéologie, « Un mosaico romano monocromo ... », citée en bibliogr. Il ne tire pas de conclusion quant à la chronologie.

Les dimensions du tapis (comme des différents motifs ornementaux qu'il comporte) ont pour base une unité de mesure voisine de 27,5 cm (côté d'un carré de diagonale peu différente de 39 cm). Largeur du tapis : 6,05 m env. (soit 22 fois cette unité); longueur : 7,15 m env. (soit 26 fois cette unité).

Bordure d'une largeur totale d'env. 27,5 cm. Ligne de solides (vus d'en bas et de droite pour l'observateur se trouvant dans le champ et se tournant vers le côté concerné) alternativement rouges (roses) et verts, la tranche étant uniformément figurée par un carré blanc portant au centre un petit carré noir emboîté, le tout sur fond noir (*Répertoire*, 252); largeur : 18 rangs de cubes; l'effet de perspective est obtenu par le contraste des tons (rouge et rose, vert clair et vert foncé). Filet noir (1 rang). Bande rouge (5 rangs). Filet noir (1 rang). Bande blanche (4 rangs). Filet noir (2 rangs).

Le champ est entièrement et exclusivement occupé par une composition de nœuds plats (nœuds d'Héraklès), sur fond blanc (*Répertoire*, n° 472). Des entrelacs en nœuds plats sont dessinés par des filets doubles de cubes posés sur la pointe : chacun de ces filets, refermé sur lui même, affecte la forme d'une croix pattée; ce sont les extrémités de ces croix qui, en s'entrelaçant, dessinent les nœuds plats; les filets formant ces croix sont alternativement rouges et noirs, et verts et noirs; l'intérieur de chaque nœud porte une baguette noire dentelée (trois rangs de cubes posés sur la pointe) terminée aux extrémités par un triangle à base dentelée, et croisée en son milieu par deux petits triangles à base dentelée pointant vers elle de part et d'autre (pl. XII et XIII); le centre de chaque croix pattée porte, dans un cercle dentelé formé de deux rangs de cubes sur la pointe, un fleuron formé de quatre pétales triangulaires dentelés (noir, vert, blanc, noir, et noir, rouge, blanc, noir) rayonnant autour d'un centre matérialisé par un cube noir. Les grands dodécagones curvilignes laissés à l'extérieur des nœuds et des croix, portent tous, sauf un, un médaillon circulaire formé d'un double filet noir circulaire vers lequel pointent en sautoir quatre feuilles vertes trifides partant des quatre petits côtés convexes; un seul médaillon est constitué et orné différemment (médaillon **W**). Ces médaillons sont en tout au nombre de trente (5 rangs en largeur, 6 en longueur) : voir la fig. 1. Certains sont encore invisibles et on ne peut savoir s'ils sont conservés ou perdus (**I**, **N**, **O**, **S**, **T**, **X** et **Y**) : on ne peut

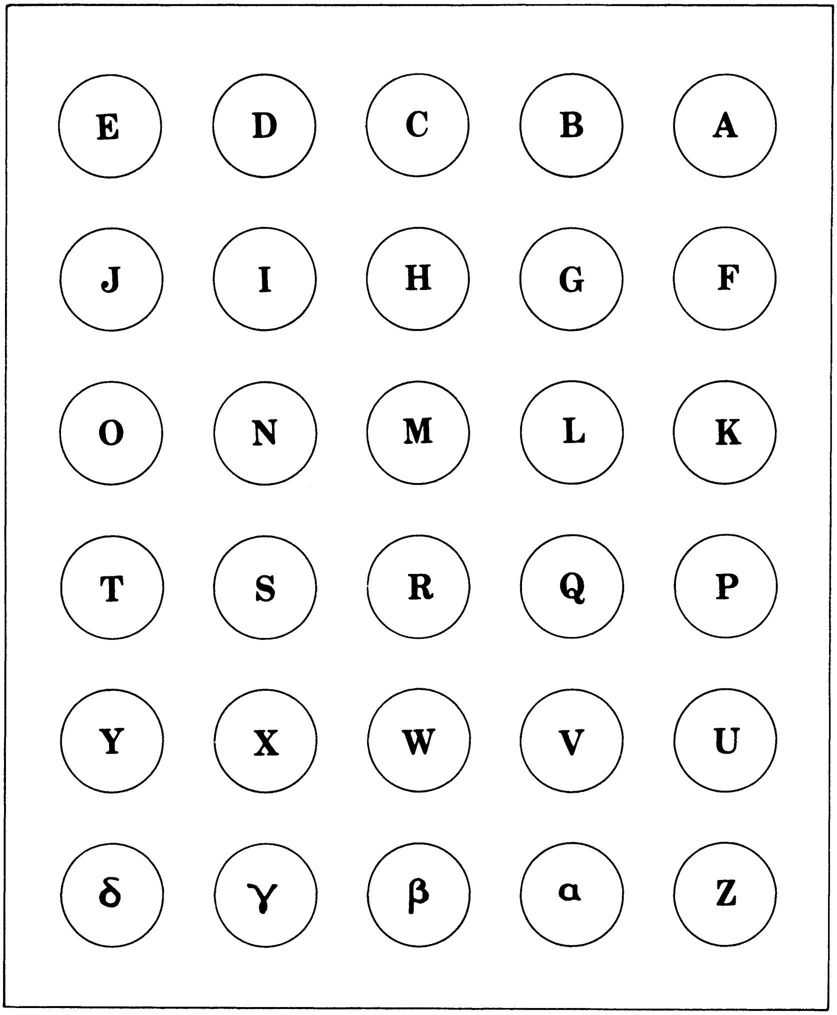

E
D
C
B
A
J
I
H
G
F
O
N
M
L
K
T
S
R
Q
P
Y
X
W
V
U
δ
γ
β
α
Z

Fig. 1. Disposition des médaillons de la mos. n° **10**.

faire d'hypothèse sur leur décor. Certains sont perdus et impossibles à restituer (**G**, **M**, **P** — fleuron? —, **U**, **V** et **α**). Certains sont conservés.

Premier rang (au fond de la pièce), de droite à gauche :

A — Quatre rangs circulaires de tesselles blanches; 2 rangs de tesselles noires doublées à l'intérieur d'un rang circulaire de tesselles vert clair; sur fond blanc, un nœud d'entrelacs à huit boucles, constitué de deux nœuds de Salomon entrelacés, l'un rouge (noir, rouge, rose, blanc, noir) l'autre vert (noir, blanc, vert clair, vert foncé, noir) (pl. XIV, 1; ce médaillon apparaît également dans la pl. XIII).

B — Même encerclement; au centre, sur fond blanc, un fleuron : croix de quatre pétales en fuseau verts portant en sautoir quatre pétales trifides roses et rouges.

C — Quatre rangs circulaires de tesselles blanches; 1 rang circulaire de tesselles noires; au centre, sur fond blanc, fruit jaune cordiforme (coing? cédrat?) au milieu duquel des tesselles blanches en fuseau évoquent soit un reflet brillant, soit une ouverture du fruit et dont la tige verte porte deux feuilles vertes (pl. XIV, 2).

D — Même encerclement; au centre, sur fond blanc, fleuron : cœur matérialisé par un cube blanc, touffe verte centrale d'où émergent quatre minces pétales en fuseau rouges et roses et, en sautoir, quatre pétales cordiformes dessinés au moyen d'un filet noir sur le fond blanc (pl. XV, 1).

E — Identique à **A** (cf. pl. XIV, 1).

Deuxième rang, de droite à gauche (encerclement comme **C** et **D**) :

F — Fleuron géométrisé affectant la forme d'un petit tapis carré dentelé : cerné de noir et divisé en quatre zones triangulaires par 4 filets noirs débordants rayonnant autour d'un cube blanc; chaque triangle, ornementé de deux «pompons», est constitué de lignes de petits carrés sur la pointe (chacun formé de 4 cubes) : rouge, rose, blanc, noir, vert clair, carré intérieur blanc. Les «pompons» sont formés de trois cubes noirs en V (pl. XV, 2).

H — Nœud de Salomon à boucles pointues, formé de 2 fuseaux entrelacés, l'un rouge (noir, rouge, rose, blanc, noir), l'autre vert (noir vert foncé, jaune, blanc, noir). Fond blanc. Au centre, petit carré noir (4 cubes) (pl. XVI, 1).

J — Identique à **F** (cf. pl. XV, 2).

Troisième rang, de droite à gauche (même encerclement) :

K — Fleuron constitué d'un cercle de 5 petites peltes tangentes entre elles latéralement et tangentes, par l'apex, à un petit cercle central noir; ce cercle porte, sur fond blanc, une fleurette à pétales en « pompon » (2 rouges et noirs, 2 verts et noirs); trois peltes sont vertes (noir, vert foncé, vert clair) et deux sont rouges (noir, rouge, rose); des points de tangence entre les peltes s'échappent vers l'extérieur 5 petits « pompons » : trois sont rouges (noir, rose, rouge) et deux verts (noir, vert clair, vert foncé). Le cercle de peltes autour du cercle central détermine une étoile à 5 branches triangulaires curvilignes (pl. XVI, 2).

L — Sur le fond blanc, deux légumes entrecroisés (concombres? courgettes? aubergines?) aux extrémités fendues et entr'ouvertes (vert foncé et vert clair). Le groupe est tourné vers un observateur venant du péristyle (pl. XVII, 1).

M — Identique à **D** (pl. XV, 1).

Quatrième rang (même encerclement du motif central) :

Q — Roue de tenture en forme d'octogone à côtés concaves; les rayons sont marqués par un filet noir doublé d'un filet blanc; l'effet de lumière est rendu par l'usage de tesselles rouges et jaunes, l'effet d'ombre par des tesselles vertes et vert foncé (visible pl. XII).

R — Fleuron géométrisé affectant la forme d'un petit tapis à pompons. Bordé d'une ligne de cubes noirs sur la pointe d'où partent vers l'extérieur 16 « pompons » (quatre sur chaque côté, 2 verts, jaunes et noirs et 2 roses, rouges et noirs), il est divisé en 4 parties triangulaires par 4 filets blancs doubles rayonnant à partir d'un centre noir (4 cubes); chaque partie triangulaire est occupée par 3 fois 3 rangs de cubes posés sur la pointe : jaunes, verts et noirs pour une paire de ces parties (opposées par le sommet), roses, rouges et noirs pour l'autre (pl. XVII, 2).

Cinquième rang : un seul médaillon est conservé, le médaillon **W**, qui occupe dans cette rangée la position médiane. Ce médaillon est différent de tous les autres (pl. LXX, 1 et 2) : il est déterminé, non par un double filet noir, mais par un câble circulaire dentelé jaune (formé de 7 rangées imbriquées de cubes posés sur la pointe : noirs, jaunes, jaunes, blancs, jaunes, jaunes, noirs) vers lequel pointent, à la place des feuilles trifides, des roses en bouton (tige verte munie de deux feuilles vertes, terminée en trident enserrant le bouton, réalisé en tesselles roses et rouges); quatre feuilles trifides existent également, mais elles pointent à partir de chaque sommet du dodécagone curviligne situé entre deux côtés concaves (c'est à dire du point d'étranglement des «nœuds plats»); le motif ornemental n'est pas inséré à l'intérieur d'un filet noir circulaire, mais occupe librement le champ du médaillon; il est malheureusement partiellement détruit : à gauche, un fruit jaune analogue à celui du médaillon **C**, dont la tige porte quatre feuilles vertes aux extrémités jaunissantes; à droite un objet, jaune également, dont il ne reste que la partie inférieure : manche d'objet (couteau ou serpe)? Partie inférieure d'une branche? (cf. note 7 p. 53).

Sixième rang :

Z — Presque entièrement perdu; la partie subsistante permet cependant de restituer avec vraisemblance un nœud d'entrelacs identique à ceux des médaillons **A** et **E** (cf. pl. XIV, 1).

β — Quoiqu'encerclé également dans un double filet noir, ce médaillon est un peu à part, dans ce sens que, comme **W**, il ne comporte pas de cercle intérieur enserrant le motif ornemental, qui occupe ici aussi librement le champ du médaillon; il est vraisemblable que ce médaillon devait porter deux représentations juxtaposées, comme le médaillon **W**; celle de gauche est perdue, avec toute la partie gauche du médaillon; celle de droite figure une hydrie à la panse sphérique montée sur un pied cylindrique assez haut et terminée par un goulot cylindrique étroit et long auquel s'attachent, à droite et à gauche, deux anses en équerre; cette hydrie, figurée en jaune pâle et en vert pâle, est ornementée de filets horizontaux : trois filets simples rouges ornent le col, et 5 ornent la panse; de haut en bas : filet simple vert, radié vers le bas, 2 filets de cubes sur la pointe, rouges à droite, verts à gauche, 2 autres verts à dr. et rouges à g. On aura voulu représenter une hydrie en verre décoré de peinture (pl. LXXI, 1).

γ — Médaillon ordinaire, dont le motif ornemental est enserré dans un filet circulaire noir; c'est un poisson rouge tourné à droite (très petites tesselles rouges, jaunes et roses, traits soulignés en vert); le fond blanc porte une petite ligne brisée noire et plusieurs petites lignes en filet de cubes sur la pointe, symbolisant l'eau; au dessus du poisson, une partie du médaillon est perdue, et on ne peut pas dire si un autre animal était, ou non, figuré au dessus du premier (pl. LXXI, 2).

δ — Bien que ce médaillon soit perdu, on peut supposer, par raison de symétrie, qu'il était identique à **A**, **E** et **Z**.

Le fond blanc du pavement est en calcaire blanc, sauf le cœur des médaillons, qui est en marbre. En **W**, l'usage du marbre s'étend à l'ensemble du dodécagone curviligne dont il occupe le centre.

Mentionné et sommairement décrit dans le rapport de fouilles préliminaire cité (*Africa* II, p. 282).

Jamais reproduit. Ici, pl. XII à XVII et pl. LXX-LXXI.

La bordure employée ici (ligne de solides) est d'usage fréquent dans la mosaïque africaine. Non loin de Néapolis, on le trouve à Djebel Oust (cf. M. Fendri, *Mos. Gr. Rom.*; voir fig. 2 et fig. 10, cette dernière étant la plus proche de la nôtre) : M. Fendri a particulièrement étudié ce motif (*ibid.*, p. 169 et fig. 18) et a cru pouvoir déceler une évolution «de la corniche en relief» traitée de façon illusionniste, «aux solides en perspective»; l'exemple le plus proche du nôtre est assigné à la période byzantine et ne serait pas antérieur au 2^{e} quart du VI^{e} s. ap. JC. En fait, il semble plutôt que «corniche en relief» et «solides en perspective» soient deux motifs apparentés, mais différents, et qu'on ne puisse pas établir de passage chronologique de l'un à l'autre; les deux types se retrouvent concurremment employés à Piazza Armerina (cf. ci-dessous) : c'est une «corniche en relief» illusionniste qui borde le pavement du portique semi-circulaire des Amours pêcheurs — cf. Gentili, *Mosaici figurati*, fig. 6 et pl. XXXVIII et XXXIX — à côté des deux exemples de «solides en perspective» que nous reproduisons pl. XVIII. Pour rester en Afrique, on trouve à Thysdrus, au quartier Bir Zid, une bordure du type «corniche en relief» (Foucher, *Thysdrus 1960*, Pl. IV a), ainsi qu'à *Douggha* autour de la mosaïque des Cyclopes (*Inv.*, II, n° 558; et Cl. Poinssot, *Douggha*, p. 56 et Pl. XV) — considérées par les auteurs comme antérieures à la fin de l'époque sévérienne; mais les «solides en perspective» proches de notre bordure se retrouvent dans la région voisine de Zaghouan (*Inv.*, II, Sup., n° 465a, *Khanguet-el-Hadjaj*) autour d'une mosaïque de chasse; *Timgad* en fournit plusieurs exemples (n° 194, n° 195, n° 221 et n° 234 dans Germain, *Timgad*), tous tardifs semble-t-il (le n° 221 ne saurait «remonter plus haut que la première moitié du V^{e} siècle», selon l'auteur).

Pour l'Italie, M. E. Blake n'en reproduit qu'un exemple, du type «corniche en relief» (Blake, II, p. 130 et pl. 26, 2 : mosaïque de *Rome*, assignée au II^{e} siècle par l'auteur). *Ostie* en fournit un autre exemple, du même type (Becatti, *Ostia*, n° 283, pl. CIV et CCXII), daté également de l'époque d'Hadrien. C'est *Piazza Armerina* qui fournit les exemples les plus proches du nôtre; la pl. XVIII, 2 reproduit la bordure de la pièce à abside qui, au fond de la cour d'entrée, sert de vestibule aux Thermes de la maison : seule différence d'avec l'exemple de Néapolis, les carrés noirs ne sont pas exactement au milieu de la tranche blanche des solides; la pl. XVIII, 1 reproduit la partie visible de la mosaïque ultérieurement recouverte par celles des «dames en bikini» (pièce n° 38): ici, la bordure est identique à la nôtre: même orientation de la perspective, même fond noir ou vert foncé, mêmes oppositions de couleur, même disposition centrale du carré noir sur la tranche blanche; seule différence, les parties claires des solides sont celles du dessous, alors qu'à Néapolis elles sont sur les côtés. Une ligne de solides se retrouve également dans le décor d'un navire de la Grande Chasse, traitée de la même façon, de même, du reste, qu'à *Douggha* pour orner le navire d'Ulysse (cf. Cl. Poinssot, dans *Mos. Gr. Rom.*., fig. 3).

L'organisation générale du champ (lacis de nœuds d'Héraklès) paraît plus particulièrement africaine. Elle se trouve à *Timgad*, où les nœuds sont réalisés au moyen d'une épaisse guirlande de laurier (S. Germain, *Timgad*, n° 21, p. 26 et pl. X), ainsi qu'à *Althiburos*, où elle occupe toute la surface du péristyle de la Maison des Muses (A. Merlin, *Forum et maisons d'Althiburos*, pl. V) et où elle apparaît, *sous une forme presque identique à notre mosaïque*, dans l'édifice des Asklépiéia (M. Ennaïfer, *Althiburos*, pavement n° 25, p. 108-109 et planche CXVI). Le Byzacium à lui seul en fournit plusieurs exemples: à *El Djem* (mosaïque des Muses, Inv. II, n° 68), les nœuds sont réalisés au moyen d'un câble de 5 rangs imbriqués de cubes posés sur la pointe, l'ornementation est plus sévère qu'à Néapolis, mais les nœuds comportent aussi une baguette, ici terminée par deux *hederae*, et ils enserrent des médaillons circonscrits par des câbles et des filets noirs circulaires; à *Sousse* (L. Foucher, *Inv. Sousse*, n° 57 215, p. 96 et pl. LVIII c), les nœuds sont réalisés au moyen d'un filet triple de cubes posés sur la pointe, très semblable à celui de Néapolis (filet double), mais sans aucun ornement supplémentaire; cette dernière mosaïque semble être assignée par l'auteur à la fin du III^e s.; l'exemple d'*Acholla* est également proche du nôtre (Maison d'Asinius Rufinus, cf. par ex. S. Gozlan, *La maison de Neptune*, fig. 180) par la réalisation des nœuds (filet-câble de cubes sur la pointe), par leur remplissage (baguettes terminées par deux *hederae*, croisées en leur milieu par deux triangles opposés par le sommet: on peut ici parler, comme dans l'exemple d'El Djem, de thyrses), et par l'ornementation plus fleurie; l'autre exemple très proche du nôtre est sans doute celui de *Leptis Minor* (*Inv.* II, Sup., n° 116a: Lemta, mosaïque des Muses): nœuds formés par un filet triple, fleurons géométrisés dans les petits cercles, calices pointant en sautoir vers les grands médaillons (lesquels sont entourés par une bordure d'ogives du type de celle qui borde le pavement du péristyle de la maison des Nymphes)[6].

---

[6] A cette liste il convient d'ajouter plusieurs mosaïques africaines inédites, que Mme S. Gozlan a bien voulu nous signaler : l'une provient de Thuburbo Majus (Musée du Bardo, salle 24, n° d'inventaire 2789); une deuxième, d'El Djem (*ibid.*, n° d'inventaire 2797); une troisième enfin, de provenance inconnue, est conservée également à Tunis, au Musée du Bardo, sans numéro d'inventaire, dans la salle 30. Dans la première, les nœuds d'Heraklès sont traités en guirlandes de laurier, dans les deux autres, en tresses à deux brins. Pour être complet, signalons encore, traitées en guirlandes-câbles, la

En ce qui concerne le médaillon β (pl. LXXI, 1) (hydrie de verre peint) il faut se reporter à certaines évocations symboliques de l'été (cf. ci-dessous p. 153). Nombreux sont les exemples d'ornements à comparer avec ceux des autres médaillons. Celui du type A et E (double nœud de Salomon) (pl. XIV, 1) se retrouve répété dans une mosaïque de *Lambèse* (*Inv.*, III, n° 193) dont le décor (style fleuri géométrisé) est, par ailleurs, dans son esprit, très proche de celui de la mos. n° **11** (cf. *infra*); non loin de Néapolis, un pavement du *Djebel Oust* reproduit ce motif plusieurs fois (cf. Fendri, in *Mos. Gr. Rom.*, fig. 14); c'est aussi le cas d'un pavement d'*Aquilée* reproduit par Brusin (*Conventicula di Dionisiaci*, pl. 65) et daté par celui-ci de la fin du IV^e^ siècle; autres exemples à Desenzano (cf. Ghislanzoni, *l.l.*), également attribuables à la fin du IV^e^ s. Un nœud d'entrelacs très voisin (mais à 6 boucles seulement) orne un seuil à *Bulla Regia* (Maison de la Chasse, cf. Hanoune, *Mos. de Bulla Regia*, n° 196) ainsi qu'à *Hadrumète* (Foucher, *Maison des Masques*, fig. 12).

Le motif du médaillon L (deux courges croisées) (pl. XVII, 1) est fréquent en Afrique dans les motifs de *xenia* : ainsi, à *Acholla*, Maison de Neptune, pièce H (cf. Gozlan 1974, p. 102 et pl. III); de même, le poisson (pl. LXX, 2) : ainsi à *la Chebba* (*Inv.* II, 88), *Sousse* (Foucher, *Masques*, fig. 79, et *Inv. Sousse*, pl. LXVI = n° 57271) etc. etc.; ici même, le poisson se retrouve pour orner la mosaïque à couronnes de laurier (= n° **28**) (cf. *infra*); il en va de même pour le coing (ou cédrat) des médaillons C et W (pl. XIV, 2 et pl. LXX), dont nous avons traité (cf. *supra*, mos. n° **2**)[7].

---

composition en lacis de nœud d'Héraklès trouvée à Oued Glat, près d'El Djem (cf. Alf. Merlin, *Inv.*, II, *suppl.*, n° 76 A). Une dernière enfin, traitée en tresse à deux brins est conservée au Musée d'Alger, en provenance d'Aïn Babouch (c'est le n° 216 de l'*Inv.* III de de Pachtere; cf. J. Lassus, *Réflexions*, fig. 12).

[7] La restitution correcte du médaillon W est rendue possible par l'existence de trois représentations analogues. Je remercie le professeur H. Stern d'avoir bien voulu me les signaler. L'une se trouve dans les thermes ommeyades de Khirbat al Mafjar et décore le pavement de l'abside V : près d'un gros fruit jaune et bosselé est représenté un couteau à lame pointue (R. W. Hamilton, *l.l.*, p. 336 et suiv., pl. LXXXVI et XCIX fig. a; l'auteur propose une lecture de ce motif, où il voit la réunion d'un symbole mâle — le couteau —, et d'un symbole femelle — le fruit, dont la forme même lui paraît une allusion aux formes féminines). Les deux autres se trouvent dans la chapelle de la Theotokos du mémorial de Moïse au Mont Nébo (S. J. Saller, *l.l.*, pl. 111 fig. 6 : près d'un fruit identifié comme un melon ouvert est posé un couteau; pl. 111 fig. 7 : près d'un fruit jaune et bosselé, identifié à tort comme étant une grappe de raisin, est représentée une sorte de serpe; ces mosaïques de la chapelle de la Theotokos paraissent comporter une évocation symbolique, au moyen de différents fruits, des saisons de l'année).

Pour le médaillon W il convient donc de restituer, à côté du fruit jaune (appartenant à la même série que ceux de Khirbat al Mafjar et du Mont Nébo), un instrument tranchant, serpe ou couteau, dont seul le manche est ici conservé. On rapprochera l'interprétation du symbole par R.W. Hamilton de ce que nous a suggéré l'ensemble du contexte fourni par la maison des Nymphes (cf. ci-dessous, *Interprétation*, p. 220sqq.).

Le motif du médaillon H (nœud de Salomon en fuseaux croisés), peu fréquent, existe cependant à *Djebel Oust* (Fendri, *op. l.*, fig. 15, 6) ainsi qu'à *Carthage* (Hanoune, *Maison de la course de chars*, fig. 14), et on le trouve également à *Antioche* (D. Levi, II, pl. CXVII g) dans les Thermes D, attribués au milieu du IV^e s. La roue de tenture (méd. Q) presque sans ouverture centrale, en ornement de médaillon, a un parallèle direct (mais plus soigné) à *Piazza Armerina.*

Piazza Armerina offre également des comparaisons pour les fleurons (pl. XIX, 1 = pièce voisine de la Petite Chasse) : la photographie montre, en haut et à droite, un fleuron en «carpette à pompons», proche à la fois de F (= J) et de R ; en haut, à g., fleuron proche de notre D (= M), à une inversion de couleur près (autre exemple à Piazza Armerina : pl. XIX, 2); en bas, à g., fleuron quasiment identique à notre B. Ce même fleuron B est fréquent dans la mosaïque africaine et se retrouve à plusieurs reprises à *Djebel Oust*, par exemple (Fendri, *op. l.*, fig. 6), ainsi qu'à *Acholla* (*caldarium* des thermes dits de Trajan, cf. G. Picard, *Mos. d'Acholla*, pl. XV = mos. n° 16, pp. 79-80), à *Sousse* (Foucher, *Inv. Sousse*, pl. LII = n° 57227), à *El Djem* (voir par ex. Foucher, *Thysdrus 1960*, planche XIV = salle n° 3 des petits Thermes, p. 36), à *Bulla Regia* (cf. Hanoune, *Mos. de Bulla Regia*, n° 147) ou encore à *Carthage* aussi bien dans la Maison des Chevaux (cf. Salomonson, *Mos. aux Chevaux*, pl. XVII, 5) que dans celle de la Course de Chars (cf. Hanoune, *l.l.*, fig. 12 et 19). Le fleuron géométrisé «à pompons» en forme de petite carpette a également de nombreux parallèles en Afrique, sous des formes plus ou moins proches du nôtre : aussi bien à *Sfax* (Fendri, *Sfax*, pl. X) qu'à *Bulla Regia* (Hanoune, *Bulla Regia*, n° 18, 31, 107), *Carthage* (cf. Hanoune, *Course de Chars*, fig. 10) ou, plus près de Néapolis, au *Djebel Oust* (cf. Fendri, *Djebel Oust* in *Mos. Gr. Rom.*, fig. 5 et 7), dont les exemples sont en même temps particulièrement proches des fleurons cités de *Piazza Armerina.*

11. **Octogones aplatis sécants, style fleuri** (pl. XX, XXI et LXXII)

Mise au jour en automne 1966 (3^e campagne de fouilles).

Il n'en restait que des lambeaux au moment de la découverte, suffisants cependant pour reconstituer le motif couvrant le champ (pl. XX). Pavait une pièce de 3,10 m sur 4,30 m (pièce n° 8).

En l'état. Marbre et terre cuite. Environ 100 tesselles au dm^2.

En place.

La bordure est perdue, ainsi que la bande de raccord. Tout ce que l'on peut dire, c'est que la partie la plus intérieure de la bordure était un filet noir double (pl. XX, coin en bas à droite).

Le champ est organisé selon un système d'octogones aplatis sécants déterminant des hexagones réguliers, des hexagones aplatis et des carrés. Ces formes sont dessinées au moyen de baguettes feuillues alternativement à feuilles rouges et jaunes pour les unes, vert clair et vert foncé pour les autres, la baguette demeurant matérialisée par un filet noir (côté des hexagones réguliers et des carrés, 39 cm). Hexagones et carrés ainsi déterminés sont cernés, à l'intérieur, d'un filet simple noir doublé d'un filet rouge (*Répertoire*, n° 354).

Dans les hexagones réguliers, médaillons défini par un câble circulaire de 7 rangs de cubes posés sur la pointe (noir, jaune, jaune, blanc, jaune, jaune, noir), doublé à l'intérieur par un cercle de 2 rangs de tesselles (noires, jaunes) : dans le cercle, fleuron de type I (pl. XXI, 1). Dans les hexagones irréguliers aplatis, fleurons de type II (pl. LXXII). Dans les carrés, fleurons de type III (pl. XXI, 2).

Fleuron I (pl. XXI, 1) : croix de quatre fuseaux (rouges vers le centre, jaunes aux extrémités) avec, en sautoir, quatre pétales cordiformes (ventricule vert clair, oreillettes vert foncé) pointant vers le centre sans l'atteindre, ornementés à l'extérieur d'une double tige formant accolade rejoignant presque les extrémités des fuseaux. Fleuron II (pl. LXXII) : baguette de deux rangs imbriqués de cubes sur la pointe (rouges jaune) terminée par deux *hederae* pointant vers l'extérieur ; du milieu de cette baguette divergent, orthogonalement deux pétales trifides (rose, rouge, cerne noir) et, en sautoir quatre acanthes (vert clair, vert foncé, cerne noir) dont l'extrémité enserre un bouton de fleur (cubes roses, rouges), et qui sont doublées à l'extérieur d'un ornement en forme de pointe de hallebarde (cubes noirs, jaunes). Fleuron III (pl. XXI, 2) : croix de quatre pétales lancéolés (noir, rouge, rose) autour d'un centre matérialisé par 4 cubes noirs ; en sautoir, quatre pétales en forme de « pelte » dont l'apex, tourné vers l'extérieur, est ornementé d'un « pompon » (rose, rouge, jaune, noir) : ces « peltes » sont en fait des pétales trifides ornementés de part et d'autre de deux volutes revenant vers l'intérieur.

Inédite.

Jamais reproduite. Ici, pl. XX, XXI et LXXII.

Le schéma géométrique qui organise le champ (grands octogones aplatis déterminant des hexagones réguliers, des hexagones aplatis et des carrés) n'est pas d'usage fréquent ; on le trouve néanmoins utilisé en Byzacène, notamment à *Sousse* (cf. Foucher, *Maison des masques*, fig. 46 = salle 14), ou encore à *El*

Djem, où le même schéma est traité en méandre de swastikas dans un pavement géométrique inédit (coll. photogr. S. Gozlan). Un exemple de Cherchell est particulièrement proche de notre pavement.

Le mode de réalisation du schéma ici (baguettes feuillues, fleurons) appartient à un style fleuri que l'on pourrait dire géométrique et compartimenté, ou encore «sévère» ou «rigide», que l'on retrouve ailleurs : à *Bulla Regia*, dans la partie souterraine de la Maison de Vénus (cf Hanoune, *Bulla Regia*, n° 273), à *Douggha* dans la Maison de Dionysos et d'Ulysse (cf. Poinssot, in *Mos. Gr. Rom.* fig. 26 et 27) ou encore à *Lambèse* (*Inv.* III, n° 193, où se retrouve le motif du médaillon A = E de notre mos. n° **10** : nœud d'entrelacs en double nœud de Salomon). Qu'il soit permis de se demander si le pavement à couronnes de feuillage de la salle K des Thermes du Thiase Martin d'*Acholla* (G. Picard, *Thiase marin*, fig. 11) n'appartient pas à la même famille stylistique (sur la question du style fleuri, voir G. Picard in *Mos. Gr. Rom.*, pp. 125-134).

Le fleuron de type I a pour point de départ un fleuron extrêmement répandu (croix de fuseaux et *hederae* en sautoir pointant vers le centre sans l'atteindre), utilisé, par exemple, pour remplir les cercles dans les mosaïques à motif de «lignes de cercles dentelés et d'hexagones curvilignes à 4 côtés concaves» (cf., à *Thysdrus* dans la Maison du Paon = Foucher, *Thysdrus 1961*, pl. VII, ou encore dans la Maison des mois, *ibid.* pl. X, et à *Acholla* dans la pièce Q de la Maison de Neptune = Gozlan, 1974, fig. 26). Ce système est ici enrichi d'un ornement en accolade issu de chaque *hedera*, qui en constitue l'originalité, et permet un nombre plus limité et plus précis de comparaisons : à *Acholla*, la Maison des colonnes rouges comporte un motif très voisin mais où l'ornementation des *hederae* est une vrille moins symétrique que l'accolade qu'on trouve à Néapolis, fleuron lui-même très proche, sinon même identique, à un autre de *Thina*[8] (cf. S. Gozlan, *Maison de Neptune*, fig. 173); à *Acholla* encore, les Thermes de Trajan comportent un ornement en fleuron presque identique, mais où les accolades sont issues d'*hederae* proportionnellement plus grosses qu'à Néapolis (cf. Picard, *Mos. d'Acholla*, n° 16 = pl. XV). A *Themetra* on retrouve, dans les thermes (cf. Foucher, *Thermes romains*, pl. X b = salle H) le fleuron orné de vrilles dissymétriques, mais aussi (*ibid.*, pl. X a) un fleuron presque identique au nôtre, à la seule différence que les *hederae* parviennent au centre. Il en est de même à *Sfax* dans la fouille des Océans (cf. Fendri, *Sfax*, pl. XI = mosaïque à coussins de la salle 10), où ce fleuron est utilisé pour remplir un carré curviligne, ce qui est également le cas à *Sousse* dans la Maison des Masques (cf. Foucher, *Maison des Masques*, fig. 37). A *Bulla Regia* existe, dans la Maison du Trésor, un fleuron à éléments et ornements identiques aux nôtres (Hanoune, *Mos. de Bulla Regia*, n° 101), mais ornant un médaillon circulaire et organisé selon un principe ternaire (3 fuseaux, 3 *hederae* à accolade). A *Thysdrus* enfin, deux fleurons très proches du nôtre se retrouvent dans la Maison des Mois (Foucher, *Thysdrus 1961*, pl. XXX = mos. de la salle 4).

---

[8] Cf. M. Fendri, *Thina*, fig. 21.

Nous n'avons pas trouvé de parallèle immédiat au fleuron de type II, qui paraît très original. L'idée qui préside à sa composition est évidemment celle d'un thyrse. A ce titre, il appartient à la même famille d'ornements que le thyrse ornant les nœuds d'Heraklès de la mosaïque des Travaux d'Hercule de la Maison d'Asinius Rufinus à *Acholla* (cf. par ex. Picard dans *Mos. Gr. Rom.* fig. 9 = Gozlan, *Maison de Neptune* fig. 180), proche du nôtre par l'exécution, mais presque sans ornement. Du point de vue formel, il faut le rapprocher de certains fleurons utilisés pour emplir les espaces oblongs (ellipses, hexagones, hexagones curvilignes) : ainsi à *El Djem*, dans la Maison du terrain Hadj Ferjani Kacem (Foucher, *Thysdrus 1961*, planche XXXVII b et XXXVIII e = fleurons remplissant les ellipses de la mosaïque à coussins de la pièce 7), dans la mosaïque Chaouch Bou Ziane (*Inv.* II, suppl., n° 69 a, 3 = Foucher, *Thysdrus 1960*, pl. XVIII) ou encore dans la Maison du Paon, pour le remplissage des hexagones curvilignes de la pièce 9 (cf. Foucher, *Thysdrus 1961*, p.. VII a; photographie un peu meilleure dans Gozlan, *Maison de Neptune*, fig. 172). A Acholla, un ornement de seuil s'en rapproche (Gozlan, *ibid.* fig. 91); de même, à *Thina*, le fleuron ornant les hexagones curvilignes d'une mosaïque inédite (?)[9] (= S. Gozlan, *ibid.*, fig. 173), et la même région offre un fleuron encore plus proche du nôtre par le style dans la fouille des Océans (cf. Fendri, *Sfax*, pl. XII), où il constitue l'un des trois éléments du décor fleuri de la pièce 7, attribué à la fin du III^e^ siècle. Plus près de Néapolis, un motif de conception analogue, mais moins épais, remplit des hexagones au *Djebel Oust* (= Fendri, dans *Mos. Gr. Rom.*, fig. 2) : noter que les *hederae* latérales y sont ornementées d'une accolade identique à celles du fleuron I de notre mosaïque.

Le fleuron de type III est également original, semble-t-il, mais peut se rattacher à une série homogène de fleurons formés de quatre pétales en fuseau très allongés avec, en sautoir, quatre pétales trifides adjacents, ornementés latéralement de deux volutes revenant vers l'intérieur, qui suggèrent une pelte. La différence d'avec notre fleuron vient seulement de ce qu'en général l'apex de ces « peltes » n'est pas ornementé, comme ici, d'un « pompon » : ainsi à *Carthage* (cf. Hanoune, *Course de chars*, fig. 16), à *Sousse* (Foucher, *Inv. Sousse*, pl. LIII = n° 57227), à *Douggha* (Poinssot, dans *Mos. Gr. Rom.* fig. 26 en haut à dr.), à *Bulla Regia* (Hanoune, *Mos. de Bulla Regia*, n° 189). On trouve au contraire des fleurons proches du nôtre et ornementés de « pompons », mais sans les volutes : ainsi également à *Bulla Regia* (Hanoune, *ibid.*, n° 16) ou au *Djebel Oust* (Fendri, dans *Mos. Gr. Rom.*, fig. 2 dans octogone en haut et à dr.). « Pompons » et volutes se retrouvent ensemble dans un fleuron du *Djebel Oust* très proche du nôtre, mais où les « peltes » ne sont pas indiquées (*ibid.* fig. 2, bord sup. de la photogr.).

---

[9] Mais cf. Fendri, *l.l.*, fig. 24.

12. Méandre couvrant de swastikas et carrés (pl. XXII)

Mis au jour à la fin de la seconde campagne de fouilles (juin 1966).

Pavait une pièce très allongée (couloir?) de 1,80 m sur 3,80 m environ (pièce nº 9). Il ne restait, au moment de la découverte, qu'un lambeau de ce pavement, d'environ 1,50m sur 1,25m.

En l'état. Caractéristiques techniques identiques à la mos. nº **3**.

En place.

Bordure inconnue. Champ de conception identique à la mos. nº 3 qui se décrit de façon identique (cf. *supra*). Seules les dimensions diffèrent : c'est cette fois la diagonale des carrés qui mesure env. 27,5 cm.

Mentionnée par le rapport de fouilles préliminaire (*Africa* II, p. 282; lire «grecque» et non croix grecque).

Jamais reproduite. Ici pl. XXII.

Mêmes remarques et comparaisons que pour la mos. nº **3**.

CHAPITRE II

L'ENSEMBLE AXIAL

13. **Tapis en T** (planches XXIII, XXIV, XXV, LXXIII, LXXIV).

Mis au jour au printemps 1966 (seconde campagne de fouilles).

Pavait une partie du grand *oecus-triclinium* de la maison des Nymphes (le reste étant pavé par un tapis en U, selon le dispositif canonique : cf. *infra*, n° **14**), dont les dimensions sont d'env. 9,80 m sur 9,30 m au total. La haste du T était entièrement perdue, ainsi que toute la partie centrale de la barre du T. Seules étaient conservées les parties est et ouest du champ ainsi que la majeure partie de la bordure des côtés est, sud et ouest de la barre du T.

En l'état. Ce tapis barrait l'entrée de la pièce sur toute sa largeur (soit 9,80 m). La plus grande profondeur sur laquelle il soit conservé (soit l'épaisseur de la barre du T) est d'env. 3,40 m. Décor géométrique : 100 à 120 tesselles au dm^2; guirlande : 150 à 200. Couleurs : blanc, noir, rouge foncé, rouge brique, rose, jaune clair, ocre jaune, vert, vert pâle, vert olive. Trace nette de réfection antique près du coin sud-ouest (cf. pl. LXXIV, 2). Marbre.

En place, à l'exception d'un fragment adjacent au seuil de l'entrée principale (= n° **15**) et déposé en même temps que celui-ci en été 1967 (Réserves de la maison de fouilles).

Bande de raccord : vers le mur ouest, 2 à 5 rangs de cubes; vers le mur est, perdue (a dû être large d'environ 20 cm); vers le tapis en U : 6 rangs de cubes; vers les seuils et le mur sud : env. 10 cm. Les cubes, blancs, sont disposés tantôt parallèlement, tantôt perpendiculairement au tapis.

Bordure : filet noir (2 rangs de tesselles); bande d'env. 11 cm portant une ligne de postes rouge brique tournées vers l'extérieur du tapis et vers la droite de l'observateur externe; bande d'environ 39 cm portant une guirlande de laurier; bande d'environ 11 cm portant une ligne de postes rouge brique sur fond blanc (comme la première), tournées vers l'intérieur du tapis et vers la droite de l'observateur externe (les deux lignes de postes sont symétriques par rapport à l'axe de la guirlande de laurier); bande noire de 4 rangs de tesselles. (Postes : *Répertoire*, n° 190; Laurier : *Répertoire*, n° 281).

La guirlande de laurier est barbelée (barbes de trois ou quatre tesselles ocre-jaune) et comporte, sur fond noir, une rangée de feuilles médianes fuselées superposées (vert à la base, vert pâle au milieu, blanc à la pointe) d'où s'écartent, de part et d'autre, des feuilles recourbées, alternativement vertes et jaunes (les vertes : comme la rangée médiane; les jaunes : vert, ocre jaune, jaune), entre les pointes desquelles apparaissent de petites feuilles intercalaires figurées en vert olive. Cette guirlande est ornée d'un ruban (cubes rouges, roses, blancs) qui revient à intervalles espacés et elle est chargée de groupes de fruits ou de fleurs : au milieu du côté est, une gerbe de 5 épis mûrs (tige rouge, barbes ocre jaune, grains jaunes) interrompt la succession des feuilles (pl. LXXIII, 1); le côté sud portait un groupe de 3 coings (ou cédrats?) (pl. LXXIII, 2) et au moins un groupe d'autres fruits (presqu'entièrement perdu); le coin sud-ouest portait un groupe de 4 fleurs ouvertes (pétales : rouge vif à la base, rose, blanc; feuilles : vert olive) (pl. LXXIV, 2); le coin nord-ouest un bouquet de 7 roses en bouton (tiges vertes; pétales : rouge vif, rose, blanc; feuilles : vert et vert olive) (pl. LXXIV, 1); les coins nord-est et sud-est portaient sans doute un groupe analogue, ainsi que le milieu du côté ouest (perdus).

Le champ : les parties subsistantes n'offrent qu'un fond blanc uniformément traité en écailles orientées en fonction d'un observateur entrant dans la pièce (racine des écailles au sud).

Mentionnée par le rapport de fouilles préliminaire (*Africa* II, p. 280).

Jamais reproduite. Ici pl. XXIII à XXV, et LXXIII-LXXIV.

Il est impossible de dire avec certitude si le champ était entièrement blanc ou s'il comportait dans sa région centrale perdue une représentation figurée. Nous penchons pour la seconde hypothèse.

Sur le fond blanc traité en écailles, voir *supra* (mos. n° **9**, commentaire).

La ligne de postes en bordure est déjà attestée à Pella, et le système de double ligne de postes symétriquement opposées par rapport à une large bande médiane ornée d'un autre motif se trouve déjà à Délos (cf. Bruneau, *Délos*). Pompéi en fournit plusieurs exemples (ligne simple : Pompéi VII, iv, 31 = Blake, I, Pl. 42, 3; lignes symétriquement opposées par rapport à une bande médiane : Pompéi VI, ix, 6 = Blake I pl. 22, 3; VI, xvi, 36 = Blake I pl. 34, 3; VII, vi, 28 = Blake I, pl. 17, 2). On se trouve donc ici en présence d'un des plus anciens systèmes de bordure qu'aient pratiqués les mosaïstes. Il a été par la suite souvent utilisé et l'on pourrait croire son étude inutile étant donné sa diffusion et son exécution aisée et pratiquement invariable à toutes les époques. Il faut pourtant remarquer que cette bordure n'est pas toujours utilisée, et même qu'elle est moins fréquente qu'il ne paraît à première vue : pour le site de *Timgad*, Mme Germain n'en propose *aucun* exemple; à *Ostie* G. Becatti n'en reproduit qu'*un* seul (nº 50 = *Ostia.* II, pl. LXIX); l'Inventaire de Sousse n'en propose que 2 (Foucher, *Inv. Sousse* nº 57043 = pl. IX a et nº 57235 = pl. LVII b). En Byzacène, certaines maisons ne l'utilisent pas du tout : on ne la trouve ni dans la Maison des Masques, à Sousse, ni dans la Maison de la procession dionysiaque, à El Djem, ni dans les Thermes du Thiase marin d'Acholla; tandis que dans les mêmes sites d'autres ensembles de pavements l'utilisent : ainsi, près de *Sousse*, les Thermes de Bir el Caïd (Foucher, *Thermes*, pl. III d = Inv. 57235 cit. : double ligne de postes symétriquement opposées), à *El Djem* la Maison des mois (Foucher, *Thysdrus 1961*, Pl. XXX : mais elle est absente de la Sollertiana Domus comme de la Maison du paon), à *Acholla* les Thermes de Trajan (Picard, *Mos. d'Acholla*, nº 16 = mos. à couronnes de laurier du *caldarium*) et la Maison de Neptune (mos. à coussins de la pièce H = Gozlan, 1974, fig. 32-33). Il en va de même si l'on suit une série bien connue comme celle du motif à coussins (G. Picard, *Thiase Marin*, p. 115-135) : tout un groupe d'exemples comportent une bordure de postes autour des ellipses (*Acholla*, *ibid.* fig. 14, *El Djem*, Maison de Tertulla et Maison Ferjani Kacem, *ibid.* fig. 15 et 16, *Althiburos*, Maison de la Navigation, *ibid.* fig. 18, ce qui est aussi le cas de l'exemple de *Piazza Armerina*) alors que les autres n'en comportent pas.

La présence ou l'absence de bordure en ligne de postes dans certains sites, certains ensembles de pavements ou certaines séries ou sous-séries de motifs est-elle 1) denuée de signification, 2) signifiante du point de vue des programmes décoratifs, 3) ou des pratiques d'atelier, 4) ou encore de la chronologie? C'est ce que nous ne parviendrions à savoir qu'en disposant de moyens de recherche plus puissants que ceux dont nous disposons aujourd'hui, étant donné le très grand nombre d'exemples à recenser et de corrélations à établir : c'est à dire d'une banque de données documentaires maniable au moyen d'un ordinateur.

La guirlande de laurier chargée de fleurs et de fruits et ornée de rubans — et, à l'occasion, de masques — est aussi un très vieux thème de l'art de la mosaïque : on se souviendra, par exemple, de la bordure en *vermiculatum* de l'*emblema* avec l'Éros chevauchant un lion, du Musée de Naples. Mais les manières très diverses de traiter ce thème permettent cette fois des comparaisons en nombre relativement limité. Nous rapprocherons notre guirlande de laurier, tout d'abord, des exemples de *Piazza Armerina* : celle servant de bordure à la grande mosaïque d'Orphée est très proche de la nôtre par le dessin et le dispositif des feuilles, sur fond noir, et surtout par l'agencement, dans le moindre détail, des couleurs; plus net encore est le rapprochement avec les couronnes de laurier vert de la pièce «à la scène érotique» (pièce 28), qui comportent, outre le ruban traité de façon très semblable, des barbes réalisées de façon presque identique (pl. XXVI, 1);

notons que ce type de rubans orne toutes les couronnes de laurier de Piazza Armerina (pl. XXVI, 2). Les guirlandes de laurier chargées de fleurs et/ou de fruits reproduites par l'Inventaire des mosaïques de *Sousse* (Foucher, *Inv.* n° 57051 = pl. XIII; n° 57204 = pl. XLVI et n° 57244 = pl. LX et LIX b) peuvent être rapprochées de la nôtre pour la disposition des groupes de fruits, mais en diffèrent nettement par le traitement des feuilles. Il en va de même, à *El Djem*, pour la guirlande-couronne entourant le Génie de l'Année, dans la Maison de la procession dionysiaque (Foucher, *Procession dionysiaque*, pl. X); mais dans le même site, la maison du terrain Jilani Guirat A, si elle offre deux guirlandes éloignées de la nôtre (Foucher, *Thysdrus 1060* pl. XV et XVII), en possède une troisième (en couronnes) assez proche par le traitement des feuilles (*ibid.* pl. XVI = pièce 10, mosaïque des Saisons); à *El Djem* encore, la Sollertiana domus présente toute une partie du pavement de son *triclinium* (la haste du T) bordée d'une guirlande chargée de fruits, de fleurs, d'objets et de masques qui paraît appartenir à la même famille stylistique que la nôtre (Foucher, *Thysdrus 1961* pl. XV et pl. XVIII b, d). A *Acholla*, si la Maison de Neptune offre un exemple assez éloigné du nôtre par le traitement des feuilles (Gozlan, 1974, fig. 30), la Maison des colonnes rouges en possède une beaucoup plus proche, mais sans ornement (Gozlan, *Maison de Neptune* fig. 181), et dans les Thermes de Trajan (*caldarium* = n° 16 de Picard, *Mos. d'Acholla*) apparaissent des couronnes où le laurier est traité de façon sensiblement voisine, quoique moins subtile qu'à Piazza Armerina et à Néapolis. On se trouve en présence d'un traitement du laurier très voisin du nôtre à *Thuburbo Majus* avec la mosaïque aux protomés d'animaux (Bardo, inv. 2757 = par ex. Ennaïfer, *Civ. tun.*, p. 69) (qui elle même renvoie au fameux pavement de Sousse = Foucher, *Inv.* 57119), ainsi qu'à *Djebel Oust* (Fendri in *Mos. Gr. Rom.*, fig. 10 et 13). A *Ellès* il en va de même, peut-être, malgré un traitement assez original des barbes « en crochet » et des contrastes de couleur plus brutaux, dans la mosaïque dite du couronnement de Vénus (Musée du Bardo, inv. 3650 = par ex. Ennaïfer, *Civ. Tun.*, p. 86). *Carthage* offre des couronnes de laurier au traitement voisin de ceux de Néapolis aussi bien dans la Maison de la Course de chars (Hanoune, *Course de chars*, fig. 17, 18, 19) que dans la Maison aux Chevaux (Salomonson, *Mos. aux Chevaux*, pl. XVI, 4).

En nous éloignant de Néapolis, nous trouvons à *Bulla Regia* une bordure enrubannée, chargée de fleurs et de fruits; mais son traitement est sensiblement différent de la nôtre (et renvoie plutôt à celle qui entoure Apollon, Marsyas et les Saisons à El Djem = Bardo, inv. 529, reproduite in Ennaïfer, *Civ. Tun.*, p. 57 ou encore, toujours à El Djem, à la guirlande du n° 71 d de l'*Inv.* II, suppl.) : c'est la bordure du célèbre tableau de Persée délivrant Andromède (*Inv.* II, suppl., n° 585 b). A *Douggha* la Maison de Dionysos et d'Ulysse en offre plusieurs exemples plus proches du groupe auquel se rattache Néapolis (Poinssot in *Mos. Gr. Rom.*, fig. 11, 12, 13, 22, 25, 26 et 27). Timgad, parmi de nombreux exemples de lauriers, en présente plusieurs appartenant à la même famille stylistique que la nôtre (Germain, *Mos. de Timgad*, n° 13 = pl. VI, n° 20 = pl. IX, n° 21 = pl. X, n° 71 = pl. XXVIII, n° 141 = pl. XLVII, n° 159 = pl. LI et pl. LXXXIX, n° 158 = pl. LXIII). Il en est de même pour *Hippone* (*Inv.*, III. n° 41). Une des particularités de la guirlande de notre *triclinium* est le retour vers l'arrière, assez marqué, des feuilles latérales : cette particularité se retrouve, en même temps que la disposition relative des fruits et des rubans, dans la guirlande de laurier entourant le tableau central de la mosaïque marine de la Kalaa des Beni Ahmed (*Inv.* III, n° 238). Cf. également Fendri, *Thina*, fig. 26; Ennaïfer, *Althiburos*, pl. CLXIII-CLXIV et p. 138. À ce sujet, voir aussi *infra* mos. n° **28** (couronnes de laurier).

14. Roues de peltes (pl. XXIII, XXIV, XXVII).

Mis au jour au printemps 1966 (seconde campagne de fouilles).

Tapis en U qui pavait une partie du grand *oecus-triclinium* de la maison des Nymphes (le reste étant pavé par un tapis en T, selon la dispositif canonique : cf. *supra*, n° **13**); dimensions totales de l'*oecus-triclinium* : 9,80 m sur 9,30 m env. Au moment de la découverte, il ne restait de ce tapis que des lambeaux le long des murs est, nord et ouest; le fragment le plus important occupe le coin nord-ouest de la pièce (pl. XXIII, arrière plan, et XXIV).

En place.

En l'état. Les dimensions des trois fragments subsistants sont les suivantes : fragment ouest (pl. XXIII, arrière plan), 5,40 m dans la plus grande profondeur sur 3,10 dans la plus grande largeur; fragment nord (pl. XXVII, 1), 1,40 m dans la plus grande profondeur (qui donne aussi celle du tapis lui-même) sur 3,40 m env.; fragment est (pl. XXIV), 1,10 m sur 2,30 m env. Couleurs : blanc, noir, rose, rouge, jaune, ocre jaune. Matière : calcaire et marbres. Nombre de cubes au dm^2 : environ 110.

Bande de raccord : avec le tapis en T, 6 rangs de tesselles; avec le mur ouest, env. 10 cm; avec le mur est, env. 30 cm; avec le mur nord, 4 à 5 rangs de tesselles.

Le tapis, en U, avait dans sa partie Nord, la seule conservée en un point sur toute sa largeur (pl. XXVII, 1 : on remarquera, en bas et à gauche de la photographie du fragment, la bordure intérieure, conservée sur quelques centimètres), une dimension transversale d'environ 1,20 cm. On peut admettre — rien sur le terrain ne vient contredire cette hypothèse — que lès 3 branches de l'U avaient la même épaisseur.

Les dimensions générales du tapis étaient donc les suivantes, selon toute probabilité : épaisseur, 1,20 m env. ; profondeur : 5,40 m env. ; développement en largeur : 9,40 m env.

La bordure était constituée d'un simple filet noir de 2 rangs.

Le champ était entièrement couvert d'un motif répétitif du type «en roues de peltes», qui est obtenu par une composition de paires de peltes adossées, alternativement couchées et dressées (pl. XXVII, 2). L'alternance dans la disposition était ici doublée d'une alternance de couleurs : toûtes les peltes dressées par rapport à la bordure nord sont rouges, roses et blanches, l'apex étant ornementé d'une *hedera* noire et ocre jaune ; toutes les peltes couchées étaient ocre jaune, jaunes et blanches, l'apex étant ornementé d'une *hedera* rouge et noire. Les peltes ont une envergure de 27,5 cm environ et cette dimension se retrouve 5 fois sur l'épaisseur de l'U. Chaque paire de peltes adossées est inscrite dans un carré de 27,5 cm de côté et de 39 cm de diagonale que le mosaïste n'a pas visuellement matérialisé, mais qui constitue la base métrique de la composition. L'œil ne perçoit que les roues de peltes dont les 4 apex tournoyant autour du point de tangence commun évoquent un swastika curviligne aux branches ornementées d'*hederae* (*Répertoire*, n° 455).

Mentionnée dans le rapport de fouilles cité (*Africa* II, p. 280-281).

Jamais reproduite. Ici pl. XXIII, XXIV, XXVII.

La composition en ligne de peltes par paires, adossées, alternativement couchées et dressées existe déjà à Pompéi (VI, ix, 2 = Blake, I, pl. 32, 1). Par suite, la composition de surface à partir de ce motif a été universellement utilisée dans la mosaïque romaine, avec une constante régularité dans le mode d'exécution du motif, strictement géométrique. Les comparaisons ne peuvent donc porter utilement que sur le traitement de l'apex des peltes (présence ou absence d'ornement, et genre d'ornement) et sur l'absence d'utilisation ou le mode d'utilisation de la polychromie.

Ce motif a été étudié par G. Picard (*Mos. d'Acholla*, p. 78) qui le trouvait, en polychromie et avec des peltes ornementées de volutes, dans les thermes de Trajan à *Acholla*, ainsi que par S. Gozlan qui le retrouvait avec le même ornement, mais en noir et blanc, dans la Maison de Neptune à *Acholla* également (S. Gozlan, 1974, fig. 5). Voir également les remarques et références de S. Germain, *Mos. de Timgad*, p. 117.

En ce qui concerne le traitement polychrome, notons que tous les exemples que nous avons pu relever présentent une alternance de couleurs entre les peltes couchées et dressées : ainsi dans les Thermes de Trajan d'*Acholla* (cit.), à *Sousse* (peltes ornementées d'un «pompon» = Foucher, *Inv. Sousse* n° 57160, pl. XXXVI c : l'alternance paraît jouer à l'intérieur de chaque paire de peltes adossées), à *Sfax* (Fendri, *Sfax*, pl. XIX), à *El Djem* (Foucher, *Thysdrus 1960*, pl. XIII b), à *Bulla Regia* (Hanoune, *Mos. de Bulla Regia*, n° 182 : «pompon» en ornement), à *Timgad* (Germain, *Mos. de Timgad*, n° 178).

Pour ce qui est de l'ornement en *hedera* cordiforme, il se retrouve au *Djebel Ouest* (Fendri, dans *Mos. Gr. Rom.*, p. 168 et fig. 16, 4), à *Sfax* (Fendri, *Sfax*, pl. XIX) dans la fouille des Océans, sous une forme plus volumineuse et plus écrasée, à *Timgad* (Germain, *Timgad*, n° 178), sous une forme proche de la nôtre mais un peu plus empâtée, ainsi qu'à *Tipasa*, *Lambèse* et au *Cap Matifou* (S. Germain, *ibid.*, p. 117). Ce dernier exemple est daté au plus tôt du IV^e^ siècle par une donnée externe constituant un *terminus post quem* : la présence de fragments de céramique du IV^e^ siècle dans le béton de pose de la mosaïque.

Un ornement en triangle (simple ou à degrés) constitue vraisemblablement une *hedera* géométrisée au bout de l'apex de peltes dans des exemples appartenant à la même famille de motifs en Allemagne (cf. Parlasca : plusieurs exemples à Trèves = pl. 8, 57 et 58) et en France (Stern, *Recueil*, I, 1, n° 77 C, pl. XXVI = mos. de Blanzy-les-Fismes). Ces exemples européens sont généralement datés du IV^e^ s.

15. **Amours cueillant des roses** (pl. XXVIII, XXIX, LXXV, LXXVI)

Mis au jour au printemps 1966 (seconde campagne de fouilles).

Pavait le seuil principal du grand *oecus-triclinium*. Partiellement conservé. Le fragment conservé mesurait env. 0,80 cm sur sa plus grande hauteur et 2 m sur sa plus grande largeur. La bordure nord et la bande de raccord reliant de seuil à la mosaïque en T (mos. n° **13**) étaient partiellement perdues ; la bordure sud l'était presqu'entièrement, ainsi que la bande qui raccordait le seuil au pavement du péristyle (mos. n° **18**) ; le tableau lui-même n'était conservé sur toute sa hauteur que du côté ouest et était entièrement perdu vers son extrémité est.

En l'état. Fond et bordure : env. 110 tesselles au dm^2. Parties figurées : très variable ; la tête de l'Amour le mieux conservé, qui a une superficie d'environ 1 dm^2, est composée de près de 350 tesselles. Matériau : marbre. Couleurs : blanc, noir, rose pâle, rose, rouge, ocre rose, ocre jaune, jaune, jaune pâle, vert pâle, vert d'eau, vert olive.

Déposée en été 1967 par les soins de M. Mabrouk Hamrouni et conservé dans les réserves de la maison de fouilles.

Bande de raccord : avec le tapis en T (mos. n° **13**), 6 rangs de tesselles. Perdue sur les trois autres côtés.

Bordure : filet noir (deux rangs de tesselles), bande de 11 cm env. portant sur fond blanc une ligne de postes rouge brique tournée vers la gauche de l'observateur interne (sens contraire de celui de la bordure externe de la mosaïque en T) ; filet noir (1 rang de tesselles) (*Répertoire*, n° 190).

Le champ, d'environ 0,70 m de hauteur sur près de 2 m à l'origine, est partiellement perdu. Il porte, sur fond blanc, une scène figurée : des amours, au nombre de 2, tenant de leur main gauche une corbeille pleine de roses, font le geste, vers la gauche de l'observateur, de cueillir de leur main droite une nouvelle rose encore au rosier. A droite, il ne subsiste plus du premier Amour que le haut du panier, la tête, l'aile droite derrière la tête, et la main droite ; l'expression du visage, de trois quarts gauche, est naïve, attentive et quelque peu triste, comme si l'enfant doutait de pouvoir atteindre la fleur ; ses cheveux blonds retombent en frange ; il porte sur le front, au dessus du nez et entre les sourcils, un petit croissant ou un **V** noir. Un peu plus à gauche, le rosier vers lequel se tend le premier amour : il en reste la partie supérieure, soit une rose dont on ne voit plus la tige, et trois autres roses portées par leur tige feuillue ; les roses sont en bouton ; autour de chaque bouton volètent quatre ou cinq feuilles vertes que le mosaïste n'a rattachées à rien et qui suggèrent le feuillage de façon quelque peu impressionniste. Plus à gauche encore, surgissant derrière un fourré (ou un talus) traité en différents tons de vert et délimité par un mince filet noir, le second Amour : son aile gauche est déployée, son aile droite est vue en perspective raccourcie ; il porte un bracelet à chaque poignet et à chaque bras, et un collier orné d'un pendentif (*bulla*) autour du cou, traité en jaune et ocre jaune sans doute pour suggérer l'or ; les grands yeux aux longs cils sont contemplatifs, et le visage a une expression attentive et grave, moins enfantine que celle de son compagnon ; d'un geste assuré, il touche délicatement de l'index de sa main droite pointant vers le bas la rose qu'il va cueillir ; sous sa coiffure blonde à frange, un croissant ou un **V** marque aussi son front. Plus à gauche encore, un second rosier porte cinq roses en bouton portées par cinq tiges feuillues se détachant à divers niveaux d'une tige commune très épaisse à la base ; autour des boutons de rose, volètent des feuilles vertes. Plus à gauche encore, un troisième rosier traité de façon analogue porte également cinq boutons, dont l'un s'entr'ouvre déjà. Enfin, à l'extrémité gauche de la partie conservée, on aperçoit une guirlande (*infula*) rouge et rose (ce qui suggère qu'elle est faite des roses cueillies) suspendue au troisième rosier, et dont il manque la partie gauche, qui allait sans doute rejoindre le plus haut rameau d'un quatrième rosier, malheureusement perdu. Pour des raisons de symétrie, il faut restituer derrière le premier Amour et dans la partie droite (perdue) du champ un cinquième rosier, orné ou non d'une guirlande.

Mentionnée dans le rapport de fouilles cité (*Africa* II, p. 280).

Jamais reproduite. Ici pl. XXVIII, XXIX, LXXV et LXXVI.

Ces deux «putti» portant un V (ou un croissant?) sur le front nous renvoient d'emblée à la série étudiée par J. W. Salomonson (*Mos. aux Chevaux*, p. 32-38 et pl. XXII à XXVIII) et tout particulièrement aux exemples en provenance de *Piazza Armerina*. Notons qu'à Piazza Armerina plusieurs personnages sont représentés avec ce sigle sur le front, notamment des Amours pêcheurs (cf. Gentili, *Mos. Figurati*, pl. XXXVIII) et deux femmes qui sont entrain de garnir de cinq roses des couronnes de feuillage qu'elles tiennent à la main, puisant ces fleurs dans des paniers placés à leurs pieds (mosaïque de l'abside de la pièce «des musiciens et des acteurs», cf. Gentili, fig. 2).

Plus qu'aux *pueri venatores* de la série. étudiée par J. W. Salomonson, la manière dont sont traités les visages de nos Amours nous renvoie d'une part à un Amour de la Mosaïque aux Chevaux de *Carthage* (Salomonson, *op. l.*, pl. XXII, 6), d'autre part à plusieurs autres visages de *Piazza Armerina*: notamment un des visages de la Grande Chasse (pl. XXXI, 2) et plusieurs visages de la Lutte d'Éros et de Pan, dans le groupe de spectateurs figurés à droite du tableau (pl. XXX = en partie Gentili, *op. l.*, pl. XLI); l'on comparera notamment l'expression du personnage de la Grande Chasse (pl. XXXI, 2) avec celle de notre petit Amour de droite; et le traitement des cheveux et du visage du second Amour avec ceux du personnage qui dans notre pl. XXX (détail de la lutte d'Éros et de Pan) lève son bras droit dénudé en tendant l'index et le médium, dans un geste, du reste, analogue à celui que fait notre personnage: même traitement de la frange, des sourcils et des yeux, même modelé du visage, mêmes proportions de la tête, du cou et des épaules; et les visages des deux personnages derrière lui sont également très proches. Il faut cependant convenir que l'artiste qui a travaillé à Néapolis fait preuve d'une plus grande adresse et parvient à plus de beauté et d'élégance que son collègue de Piazza Armerina. Et d'autre part noter que ces visages de Piazza Armerina que nous avons élus ici sont traités d'une façon sensiblement différente de tous les autres du même site.

D'autres détails nous renvoient à *Piazza Armerina*: la *bulla* du second Amour est exactement celle qui pend au cou de la personnification allégorique (sans doute l'Égypte ou l'Arabie) trônant dans l'abside au sud de la Grande Chasse (cf. Gentili, *Mos. figurati*, pl. XXXVI; ce n'est en tous cas certainement pas l'Afrique, à cause de la présence du tigre et du Phénix)[1]. Les tiges feuillues portant un bouton de rose à leur extrémité, maintenu par une sorte de petit trident, se retrouvent à plusieurs reprises à Piazza Armerina, sous une forme très voisine, encore qu'un peu plus grêle : ainsi tel ornement de fontaine, dans la cour d'entrée, et surtout les jonchées de roses en bouton, au pied des faiseuses de couronnes de la pièce 34. L'utilisation de buissons feuillus, d'un traitement très voisins et dans une disposition analogue, pour orner les espaces vides d'un seuil très oblong à scène figurée se retrouve à Piazza Armerina dans l'Aula trilobée : c'est le seuil de l'abside nord (« Apothéose d'Hercule », cf. Gentili fig. 12 a).

Du point de vue du sens, nos Amours cueillant des roses pour les mettre dans un panier et en faire ensuite des guirlandes ont une conduite analogue aux femmes qui, à Piazza Armerina, tressent des couronnes de roses en les puisant à des paniers qui en regorgent. Un seuil de la « maison de Caton » à Utique représente trois Érotes avec Vénus (M. Alexander, *Utique* II, n° 206, pl. XXXVI).

Mais c'est vers l'Orient qu'il faut nous tourner pour trouver avec notre pavement l'analogie la plus étroite, à tous points de vue. On trouve en effet à *Antioche*, dans la Villa Constantinienne, un panneau très oblong, — utilisé, il est vrai, non pas en seuil mais en bordure — et représentant des Amours cueillant des roses et attachant des guirlandes aux rosiers ; non seulement le sujet est identique au nôtre, mais la façon dont il est traité est extrêmement voisine (remarquer notamment le visage et les ailes de l'Amour de droite) (pl. XXXI, 1 = D. Levi, *Antioch mos. pav.*, II, pl. LX a : il s'agit d'un des panneaux de la bordure de la pièce 1)[2].

Pour la bordure en ligne de postes, voir *supra* mos. n° **13**. Noter que le traitement des postes, dont la volute fait un triple retour sur elle-même — ce qui n'est, de loin, pas le cas général —, se retrouve à *Piazza Armerina* (par ex : mos. des Amours vendangeurs, cf. Gentili, *op. l.*, pl. XLVI).

Indépendamment de toute interprétation plus précise (cf. *infra*, 2^e^ partie, chap. 2 : Interprétations p. 155 sq. et 217) cette représentation évoquant la végétation épanouie du printemps plutôt que l'été (à Antioche la scéne est placée dans une partie de la bordure contigüe à la représentation de l'Été) possède certainement une connotation bénéfique qui justifie sa présence sur un seuil. On notera d'autre part que notre hypothèse de restitution nous conduirait à admettre la présence sur ce seuil de 5 rosiers analogues, portant chacun 5 roses : on songe alors à tel seuil d'El Djem portant lui aussi, à partir d'une représentation toute différente, le chiffre 5 cinq fois répété (cf. Foucher, *Thysdrus 1960* pl. XIV et commentaire p. 34).

Le thème de la rose est certainement riche de significations plus précises : son lien avec Aphrodite est déjà suffisamment établi par le rôle que la rose et les guirlandes de roses jouent dans le culte d'Aphrodite, et la tradition qui veut que le rosier lui soit consacré, ainsi qu'à son amant Adonis; ce n'est donc pas un hasard si ce sont ici des *Érotes* qui cuiellent les roses. Mais c'est aussi dans les traditions isiaques que la rose joue un rôle qui paraît essentiel : on se souvient du fameux épisode final du roman d'Apulée (*Ane d'or*, XI) où le grand prêtre d'Isis tient une couronne de roses qui, broutée par Lucius, lui rend sa forme humaine. Des écrits gnostiques de Nag Hammadi (II, 5) tout récemment étudiés par Michel Tardieu font naître les roses du sang répandu par Psyché lors de son union avec Éros : ces traditions ésotériques liaient donc étroitement les roses au domaine d'Éros, dont elles sont le plus bel ornement du Jardin (*Trois mythes gnostiques*, p. 209-211). Pour tout observateur antique, ce symbole était donc vraisemblablement d'emblée riche d'évocations et de significations, dont on verra qu'elles s'intègrent particulièrement bien au programme iconographique d'ensemble de la maison des Nymphes (cf. ci-dessous, *Interprétation*, p. 155, 197, 217)[3].

---

[1] Cf. en dernier lieu S. Settis dans *MEFRA* 87 (1975).

[2] Sujet analogue, mais traité de façon plus fruste, à Desenzano (cf. Ghislanzoni, pl. XI et fig. 19), et à Lixus (*Fasti Archeologici*, III, 1948, n° 3490, fig. 84).

15′. Seuil

Mis au jour en été 1967 (dernière campagne de fouilles).

Lambeau de mosaïque blanche, découvert lors de la dépose de la mos. n° **15**, sous laquelle il se trouvait.

Appartient à un état antérieur à la mise en place des mosaïques actuelles de la maison des Nymphes, et à l'organisation de la maison sous son aspect définitif. Suggère que certains murs, avec leurs ouvertures, ont pu préexister à la mise en œuvre de la maison dans son ensemble. Ou bien que le plan et la conception architecturale — certainement unitaire — de la maison sont antérieurs à sa décoration mosaïquée, unitaire elle aussi (cf. p. 12 et 134-139). Nous préférons la première hypothèse.

16. Seuil (Nœud de Salomon) (pl. XXXII, 1).

Mis au jour au printemps 1966 (seconde campagne de fouilles).

Pavait le seuil ouest du grand *oecus-triclinium*. Intact au moment de la découverte.

---

[3] Notons ici la participation des Nymphes au cortège en l'honneur de Vénus décrit par le *Pervigilium Veneris* (cf. Boyancé, *l.l.*, p. 1555-1556).

En l'état. Env. 110 tesselles au dm^2. Marbre et terre cuite. Couleurs : blanc, noir, rose (deux tons différents), rouge brique, jaune, vert olive.

Trace très nette de réfection antique dans la partie la plus proche du péristyle : le rose employé est plus pâle, le noir moins intense, le dessin maladroit.

En place.

Tapis de 50 cm sur 80 cm env., relié au tapis en T par une bande de 12 rangées de tesselles et au tapis du péristyle par 6 rangées ; de part et d'autre, bande de raccord de 20 cm env. à tesselles perpendiculaires aux montants de la porte.

Bordure : filet noir (deux rangs de tesselles). Fond blanc.

Le champ porte un losange inscrit dressé dans l'axe de la porte dessiné par un double filet noir doublé à l'intérieur d'un rang de cubes rouges ou roses. En encoignure, des triangles rectangles polychromes : le triangle nord-est est formé d'un double filet rose, puis d'un double filet rouge enfin d'un double filet noir, remplissage blanc ; triangle nord-ouest : double filet jaune, double filet vert olive, double filet noir, remplissage blanc ; triangle sud-est (entièrement refait) : double filet rose, double filet rouge, filet simple noir, remplissage blanc ; triangle sud-ouest (partiellement refait) : double filet rose, double filet rouge, filet noir irrégulier, double, simple ou triple.

Le losange inscrit porte au centre un nœud de Salomon polychrome (maillon est-ouest : noir, rouge, rose, blanc, noir ; maillon nord-sud : noir, vert olive, jaune, blanc, noir) cantonné de « pompons » curvilignes roses, rouges et noirs dans une diagonale, et jaunes, vert olive et noirs dans l'autre ; de part et d'autre, pointant vers les angles aigus du losange, une *hedera* ornementée d'une accolade ; les accolades sont vert olive, l'*hedera* nord est rouge et noire, l'*hedera* sud seulement noire, et dissymétrique (refaite).

Inédit.

Jamais reproduit. Ici pl. XXXII, 1 ; cf aussi pl. XXIII.

Le nœud de Salomon apparaît d'un usage courant dans la mosaïque romaine dès l'époque julio-claudienne : c'est ainsi qu'on le trouve à *Pompéi* (VI, viii, 5 = Blake, I, I, pl. 22, 4), à *Lucus Feroniae* (cf. *Autostrade* X, 8 : pavements en noir et blanc des pièces 12 et 13) et en divers autres points d'Italie (cf. Blake, I, pl. 35, 1 et 4) à cette époque, où il se présente déjà isolé dans un panneau carré, partie lui même de compositions géométriques plus ou moins complexes.

Par la suite, sa diffusion dans la mosaïque est générale, et l'Afrique en offre d'innombrables exemples.

Son utilisation en ornement de seuil à l'intérieur d'un losange, selon le dispositif de Néapolis, se retrouve aussi bien à *Antioche* (Maison de Gè et des Saisons, niveau intermédiaire = D. Levi, I, p. 55 fig. 18) qu'à *El Djem* (Maison du terrain Hadj Ferjani Kacem = Foucher, *Thysdrus 1961*, pl. XXXVII d) où la polychromie, le remplissage des encoignures, et jusqu'à la bordure à laquelle il est raccordé, sont identiques aux nôtres. De même, la Maison des Masques, à *Sousse*, présente, dans un losange, un nœud d'entrelacs à 6 boucles, proche du nœud de Salomon, qui orne également un seuil (Foucher, *Masques*, fig. 12); même dispositif à *Bulla Regia* (Hanoune, *Bulla Regia*, n° 196).

Son utilisation en motif de seuil conforte l'idée que le nœud de Salomon est un symbole du même ordre que le swastika ou l'*hedera* et possède une signification symbolique, au moins perçue confusément comme «bénéfique» par l'utilisateur.

La restauration antique fait illusion mais elle est maladroite (lignes tremblées, *hedera* dissymétrique, etc.) et erronée, dans ce sens qu'on aurait dû, pour des raisons de symétrie évidente, restituer dans l'encoignure sud-est (en bas, à droite, pl. XXXII, 1) un triangle jaune et vert, et non rose et rouge.

L'ornementation de « pompons », disposés de diverses manières par rapport au nœud de Salomon, se retrouve dans des exemples de *Djebel Oust* (Fendri, dans *Mos. Gr. Rom.* fig. 10 et fig. 15, 5) et de *Carthage* (Hanoune, *Course de chars*, fig. 14) — dans ce dernier cas ils sont curvilignes et cantonnent le nœud de Salomon exactement comme à Néapolis —, mais aussi d'*Antioche* (Maison du Phénix = D. Levi, II, pl. LXXXIII), ou d'*Aquilée* (Brusin, *Aquileia*, fig. 4 = grande basilique, *aula* nord).

17. **Seuil (Palme et *hedera*)** (pl. XXXII, 2).

Mis au jour au printemps 1966 (seconde campagne de fouilles).

Pavait le seuil est du grand *oecus-triclinium*. En majeure partie perdu.

En l'état. 120 tesselles au dm^2 env. (mais l'*hedera* est traitée au moyen de tesselles plus fines). Matériau : marbre. Couleurs : blanc, noir, ocre-jaune, rouge vif, rose.

En place.

Tapis de mêmes dimensions que le seuil ouest (n° **16**), selon toute vraisemblance (mais il manque la limite nord), raccordé de la même façon au tapis du péristyle (6 rangs de tesselles), aux côtés de la porte, et vraisemblablement aussi au tapis en T.

Bordure : filet double, noir.

Champ : sur fond blanc, à gauche une palme (ou une plume?), à tige (ou tuyau) ocre jaune partant en diagonale du coin sud-ouest, et portant des barbes roses; en bas à droite (coin sud-est), une *hedera* affectant la forme d'un nœud de Salomon à 3 boucles seulement (noir, blanc, rose, rouge, noir) d'où part une longue tige sinueuse (filet noir).

Inédite.

Jamais reproduite. Ici, pl. XXXII, 2.

Cette *hedera* en nœud Salomon à trois boucles est très rare, mais ce n'est cependant pas un hapax. On la retrouve à *Sousse* dans un pavement que L. Foucher, pourtant enclin aux datations hautes, considère comme appartenant à la fin du IV^e siècle (*Inv. Sousse* n° 57227 — et non 57222 — pl. LIII), et à *Ostie* un fleuron de la Maison des Dioscures, également datée du IV^e s., comporte 4 *hederae* portant chacune ce même nœud à trois boucles (G. Becatti, *Ostia*, II, pl. LXV et CCXVII).

Ce petit tapis comporte ainsi un condensé de symboles à valeur «bénéfique» : palme (connotant de façon évidente l'idée de victoire), *hedera* (sur ce thème, cf. *infra* mos. n° **18**) et nœud de Salomon.

On trouve ce motif du nœud à trois boucles, mais non inséré à l'intérieur d'une *hedera*, deux fois répété sur un seuil de la Maison d'Asinius Rufinus à *Acholla* (information de Mme S. Gozlan).

18. Octogones sécants (pl. XXXIII, XXXVI à XL et pl. LXXVII).

Mis au jour progressivement tout au long de la seconde campagne de fouilles (février-juin 1966).

Pavait le péristyle de la maison. Celui-ci constituait un vaste trapèze rectangle de 25 m au nord et 22,50 m au sud sur 18 m env. à l'est et à l'ouest. L'architecte avait dissimulé cette forme irrégulière en imposant au péristyle 3 angles de 90°, au prix d'une courbure de sa limite sud, brisée en trois segments d'orientations légèrement différentes (cf. plans I et II). De fait, l'observateur qui se trouve dans le péristyle le croit parfaitement rectangulaire et ne perçoit aucune de ces irrégularités.

La mosaïque était dans l'ensemble conservée, avec cependant par endroits des parties perdues. Traces nettes de réfections antiques en plusieurs endroits (notamment vers le coin nord-est et vers le coin sud-ouest). (pl. XXXIII : aile nord; pl. XXXVI : aile est; pl. XXXVII : aile ouest; pl. XXXVIII : aile sud).

En place, à l'exception d'un fragment levé en été 1967 en vue de l'exécution d'un sondage. Ce fragment est conservé dans les réserves de la maison de fouilles.

En l'état. Dimensions générales : aile nord 25 m sur 4,10 m; aile est 18,50 m sur 4,40 m; aile ouest : 18,50 m sur 4 m; l'aile sud, sur une longueur totale de 22,50 m a successivement, d'est en ouest, une largeur de 4,30 puis 4,10 puis 4 m environ. Matériaux et couleurs : rose et jaune, marbre; rouge, terre cuite; blanc, calcaire très fin (marbre?); noir (gris foncé violâtre), marbre?; vert (teinte terne tirant sur l'ocre), calcaire. Env. 100 cubes au dm^2.

Bande de raccord blanche d'une dizaine de centimètres reliant le tapis soit aux murs du péristyle, soit aux seuils et tapis des pièces donnant sur le péristyle, soit, vers l'intérieur, aux dalles bordant le viridarium.

Bordure : filet noir double; bande de 23 cm env. de large, portant sur fond blanc une bordure de demi-cercles sécants déterminant des ogives (*Répertoire*, n° 181) : entre les ogives, les demi-cercles sont noirs; les ogives sont alternativement blanches, roses, rouges et noires, et blanches, jaunes, vertes et noires. Filet double noir. Bande blanche de 6 rangs de tesselles. Filet simple noir. Filet simple blanc.

Le champ est occupé par un motif couvrant d'octogones sécants, déterminant des carrés flanqués d'hexagones (*Répertoire*, n° 350). Ce motif ne s'interrompt qu'en une petite partie de l'aile nord, face au seuil principal de l'*oecus-triclinium*, pour laisser la place à un pseudo-*emblema* figuré dont nous traitons par ailleurs (= mos. n° **19**). Les figures géométriques sont tracées au moyen de filets de tesselles noires, adjacentes pour les traits parallèles ou perpendiculaires aux bordures (traits «pleins»), tangentes par la pointe pour les lignes obliques (traits «en pointillé») : de ce fait, les carrés (qui sont toujours «sur la pointe» par rapport aux bordures) ont toujours leurs quatre côtés tracés «en pointillé», et les hexagones quatre côtés en traits «pleins» et deux en «pointillé»; chaque carré et chaque hexagone possédant sa propre limite en cubes noirs, et ces figures étant adjacentes les unes aux autres, c'est donc toujours un double trait, soit «plein» soit «en pointillé» qui délimite les espaces carrés ou hexagonaux, et d'une façon générale organise le champ, ce double trait étant ajouré par un filet blanc intérieur qui isole les unes des autres les figures adjacentes.

Chaque hexagone porte un fleuron composé dans le sens transversal (selon l'axe le plus court de l'hexagone) de deux pétales simples (triangles à base dentelée = «pompons») affrontés, et dans le sens longitudinal (selon l'axe le plus long de l'hexagone) de deux pétales triples affrontés, chacun de ces pétales étant composé de trois «pompons» superposés, séparés par deux paires de cubes noirs sur la pointe. Ces fleurons présentent une alternance de couleur : en effet, ils possèdent alternativement des pétales transversaux roses, rouges et noirs accompagnés de pétales longitudinaux jaunes, verts et noirs, et des pétales transversaux et longitudinaux colorés de façon inverse : les pétales simples et les pétales complexes ayant à l'œil une importance inégale, on a donc alternativement des fleurons à dominante jaune et verte, et des fleurons à dominante rose et rouge.

Chaque carré porte une grosse *hedera* cordiforme ornementée d'une tige en volute. Ces *hederae* sont orientées selon un axe Est-Ouest (= axe longitudinal) sur la totalité du côté Nord du péristyle; Nord-Sud sur le reste des ailes Est et Ouest; de nouveau Est-Ouest dans la partie subsistante de l'aile Sud. Cette règle générale n'est pas toujours observée. En outre, elles sont en principe disposées tête-bêche en suivant chaque ligne oblique de carrés; mais dans de nombreux cas cette règle n'est pas non plus observée. Enfin, à l'alternance d'orientation s'ajoute une alternance de couleurs : les oreillettes des *hederae* sont toujours noires, mais ventricules et ornements peuvent être rouges, verts, jaunes ou roses, et le mosaïste joue de ces couleurs selon une alternance qui ne semble pas obéir à une règle stricte, sinon qu'en principe une même *hedera* n'a jamais ventricule et ornement de la même couleur, et que deux *hederae* voisines dans le sens diagonal ne sont jamais colorées de la même façon. (pl. XXXIX, XL et LXXVII).

Toutes les dimensions de ce tapis sont obtenues à partir d'une unité de mesure égale à 39 cm : c'est la largeur totale de la bordure; c'est, en règle générale, la mesure de la diagonale des hexagones et des carrés, et, par voie de conséquence, les octogones ont une largeur de 39 cm × 2 = 78 cm. Le tapis de l'aile Nord a une largeur égale à 10 fois et demie cette dimension (bordure + 8 rangs et demi d'hexagones + bordure); le tapis de l'aile Est 11 fois (9 rangs d'hexagones); le tapis de l'aile Ouest 10 fois (8 rangs d'hexagones); le tapis de l'aile Sud successivement, d'Est en Ouest, 11 fois, 10 fois $^1/_2$ et 10 fois. Tout au long de l'aile Sud et à la rencontre des ailes Nord et Ouest ces dimensions sont légèrement modifiées par les distorsions très subtiles que le mosaïste a imposé aux figures pour dissimuler a) le fait que le côté Sud n'est pas une ligne droite mais une ligne brisée en trois segments d'orientation légèrement différente et b) le fait que les ailes Nord et Ouest ne sont pas perpendiculaires. Ces distorsions ont été obtenues en faisant légèrement varier dans ces régions l'orientation des lignes transversales, qui ne sont plus rigoureusement perpendiculaires aux bordures mais deviennent progressivement parallèles à l'axe du côté dont elles se rapprochent. *Ce procédé évite les raccords visibles, et empêche l'observateur de remarquer que le péristyle n'est pas un rectangle parfait : il concourt étroitement à l'illusion voulue par l'architecte.*

Les demi-carrés tombant en diagonale sur les bordures sont délimités par un filet noir en «trait plein» qui matérialise la diagonale et contiennent chacun un demi-fleuron géométrisé (deux triangles rectangles à base dentelée de part et d'autre d'un filet noir outrepassé) dont les pétales sont de couleurs alternées.

Mentionnée par le rapport préliminaire (*Africa* II, p. 278-279).

Jamais reproduite. Ici, pl. XXXIII, XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XXXIX, XL et LXXVII.

La bordure en ligne d'ogives est attestée en Italie au plus tard dès le second siècle (Blake, II, pl. 17, 1 et pl. 39, 1). Les exemples d'Ostie paraissent tous plus tardifs (Becatti, *Ostia*, pl. XLII, XLV et CCXX). Tous ces exemples sont traités en noir et blanc (même celui de la *Casa degli Augustali* qui est vraisemblablement du début du IV^e siècle) (= Becatti pl. XLII), ainsi, semble-t-il (mais la photographie permet le doute), qu'un pavement de Rome attribuable à l'époque sévérienne (Blake, III, pl. 11, 4). Ce type de bordure est donc assez rare en Italie. Il en va de même en Allemagne, ou les rares exemples, toujours en noir et blanc, sont datés du III^e et du IV^e siècle (Parlasca, Pl. 6, 8 et 56); et en Suisse (V. Gonzenbach, pl. 14, 21, 22, 42) s'il est un peu moins rare, il n'apparaît également qu'en noir et blanc (la bordure des médaillons, en Gonzenbach 95 III, étant d'un type apparenté mais différent). Les volumes parus à ce jour du *Recueil des mosaïques de la Gaule* n'en offrent qu'un exemple tout à fait atypique (*Recueil* I, 1, pl. XXXIV, n° 87), et des exemples tardifs, rattachés à la tradition aquitaine (par ex. à Souzy-la-Briche, *Recueil* II, 3, n° 483 et 489). Il paraît rare en Orient, si l'on en juge par l'exemple du site d'Antioche.

L'Afrique fait au contraire un usage surabondant de cette bordure, la plupart du temps traitée dans une polychromie voisine de la nôtre. A *Acholla*, si elle est absente de la Maison de Neptune, elle apparaît au moins dans la Maison des colonnes rouges (coll. phot. S. Gozlan) et dans les Thermes du Thiase marin, où elle entoure le tableau représentant le Thiase (G. Picard, *Thiase marin*, fig. 25 et p. 136-137). Elle est attestée à *Sousse* (Foucher, *Inv. Sousse* n° 57089 = pl. XIXa) ainsi qu'à *El Alia*, où elle présente des ogives traitées à la façon de celles du Thiase marin (et non pas monochromes, cf. par erreur G. Picard *op. l.* p. 136). A *Thysdrus* cette bordure encadre (avec en effet des ogives monochromes, l'alternance des couleurs se faisant d'une ogive à l'autre) les deux tableaux latéraux du *triclinium* de la Maison de la Procession dionysiaque (Foucher, *Procession dionysiaque*, fig. 11 b et pl. XVIII a et b); il semble qu'il en soit de même pour la Maison du Silène (Foucher, *Thysdrus 1960*, pl. VIII et p. 27), avec cependant un cerne blanc autour des ogives; mais la Maison du terrain Ali Slama, à *Thysdrus* également (Foucher, *ibid.*, pl. VIIb et p. 20) présente pour chaque ogive un dégradé de couleurs, ainsi que les deux bordures de ce type de la maison du terrain Hadj Ferjani Kacem (Foucher, *Thysdrus 1961*, ph. XXXVIId et pl. XXXVIIIb et e); toujours à *Thysdrus*, la maison du terrain Rekaïa (*Inv.* II, suppl., n° 71 c) possède des médaillons bordés d'une ligne d'ogives finement réalisées, tandis que les exemples de la maison du Paon (Foucher, *Thysdrus 1961*, pl. III a) et de la Sollertiana Domus (*ibid.* pl. XIX a) sont de facture plus grossière et comportent des oppositions de couleurs plus dures qui, au lieu de créer un dégradé, isolent les ogives les unes des autres de façon plus marquée. Ceci est le cas à *Sfax* dans la fouille des Océans (Fendri, *Sfax*, pl. X) et à Carthage dans le *triclinium* de la Maison des Chevaux (Salomonson, *Mos. aux Chevaux*, pl. XVI, 4 et pl. XVII, 5) où ce motif borde des panneaux carrés. Il borde des médaillons circulaires à *Leptis Minor* (*Inv.* II, suppl., n° 116 a), où il est traité d'une manière proche de la nôtre (et, plus encore, de celle des Thermes du Thiase marin d'Acholla), et où il accompagne une composition en lacis de nœuds plats que nous avons rapprochée de notre n° **10** (cf. *supra*). On retrouve ce motif, traité avec subtilité, dans la maison de Vénus à *Bulla Regia* (Hanoune, *Bulla Regia*, n° 260); le même site en comporte d'autres exemples voisins (*ibid.*, n° 133 et 140). Les exemples de Timgad sont peu raffinés (S. Germain, *Timgad*, pl. II = n° 74? = n° 229? et pl. LX et XC = n° 179), sauf en ce qui concerne la bordure du n° 142 (*ibid.*, pl. XLVI), défini néanmoins comme «assez tardif».

A côté de cette abondance d'exemples africains (dont le seul qui soit mis en relation avec des critères externes de datation semble bien être celui du terrain Ali Slama à El Djem: *après* 250), il est particulièrement intéressant de rappeler celui de *Piazza Armerina* (ici, pl. VII), dont les ogives sont traitées d'une façon quasiment identique à la nôtre.

La composition d'octogones sécants et adjacents déterminant des carrés flanqués d'hexagones existe déjà à Pompéi (cf. Blake, I, pl. 29), et sa diffusion dans l'empire romain a connu des fortunes diverses. Il paraît fort peu utilisé en occident: les recueils des mosaïques d'Allemagne et de Suisse n'en proposent aucun exemple, et ce schéma ne figure pas parmi ceux inventoriés par V. Gonzenbach (pl. A à K); de même, D. J. Smith n'en propose aucun exemple pour la Grand Bretagne (cf. *Mos. Gr. Rom.* II). Le motif est cependant attesté en Gaule (Souzy-la-Briche, dans *Recueil* II, 3, n° 489; Saulce, *Inv.* I, 149 =

Artaud, pl. XXXIV) et en Italie (cf. par ex. Blake, III, pl. 19). Il est d'usage tout à fait fréquent, au contraire, en Orient : on le trouve par exemple dans la Maison de Dionysos, à Nea Paphos (K. Nicolaou, *Cyprus*, pl. XXXVIII), et le site d'Antioche en compte de nombreux exemples (cf. D. Levi, I, fig. 118, 139, 142, 152, 155, 158 et II, pl. XXXIV, c-d, LXIX a, XCII a, CXXIV b, CXXVIII a, CXL d); mais en Orient, ce schéma est traité d'une façon très différente de la série que nous allons examiner maintenant (pour des indications bibliographiques sur ce motif, voir aussi Hanoune, *Bulla Regia*).

La comparaison devra surtout porter, en effet, sur des exemples possédant avec le nôtre des analogies étroites dans le mode de traitement du motif ou des traits qui le composent : alternance des traits «pleins» et des «pointillés», fleuron allongé remplissant les hexagones, grosses *hederae* cordiformes remplissant les carrés. Or ces exemples nous ramènent vers l'Afrique proconsulaire et la Sicile, principalement. Cependant même en Afrique, la diffusion du schéma n'est pas universelle, s'il est vrai que Timgad n'en offre qu'un seul exemple, atypique et à peine reconnaissable (S. Germain, *Timgad*, pl. LVII = n° 169).

Notons d'emblée que si le motif lui-même est absent de *Piazza Armerina*, un autre motif, voisin mais plus complexe, y est traité dans un style identique : même alternance de « pleins » et de « pointillés » doubles, même type de fleurons, même palette, même équilibre entre le fond et les ornements ici (pl. XLI, 1); le mosaïste de Piazza Armerina a seulement un peu moins de maîtrise que son collègue de Nabeul : les traits sont tremblés, les fleurons moins réguliers, le jeu des couleurs moins subtil.

Un dispositif extrêmement proche de celui de Néapolis en ce qui concerne le canevas, l'opposition des «pleins» et des «pointillés», ainsi que la forme (plus simple) des fleurons, se retrouve dans un pavement en noir et blanc en provenance probable de Carthage (Musée du Bardo à Tunis, pavement de la salle XXV) (pl. XLI, 2). Un autre exemple de Carthage, daté de 400 env., est au British Museum. Encore plus voisin de notre exemple est celui des Thermes de *Themetra* (Foucher, *Thermes romains*, pl. VI c), traité en polychromie, avec l'alternance des «pleins» et des «pointillés» et qui, dans les hexagones, renferme des fleurons plus simples mais de conception semblable à ceux de la Maison des Nymphes. C'est surtout à *Bulla Regia*, qui fait un fréquent usage des compositions en octogones sécants, que l'on en trouve un certain nombre traitées d'une manière étroitement apparentée à la nôtre : cf. Hanoune, *Mos. de Bulla Regia*, n° 16 (alternance des «pleins» et des «pointillés»), n° 63 (même alternance, fleurons très voisins), n° 89 (id., et dimensions des motifs identiques) et n° 95, 99 (= Maison du Trésor), 209, 225, 234 (Maison de la Pêche), qui présentent ces mêmes ressemblances, tout en portant dans les hexagones des fleurons moins complexes et à polychromie moins subtile qu'à Néapolis (et Piazza Armerina), mais très apparentés néanmoins. Un remplissage de fleurons identiques à ceux de Bulla Regia, et par conséquent proche du nôtre se retrouve, hors d'Afrique, à *Aquilée* dans la Basilique post-théodorienne, que G. Brusin date de la fin du IV^{e} siècle (Brusin, *Mon. paleocr. Aquileia*, fig. 62) (mais ici le décor ne comporte pas l'opposition des « pleins » et des « pointillés »).

Lorsque le motif d'octogones sécants est ornementé, il porte parfois une simple fleurette ou un fleuron géométrisé (ce qui est le cas, par ex. à *Aquilée*, à *Themetra*, et dans pluseurs des exemples cités de *Bulla Regia*) dans les carrés. Il n'est pas rare cependant de trouver, dans les carrés, des nœuds de Salomon, et il semble bien que ce soit un poncif en matière d'ornementation de ce schéma : il en est ainsi dans l'exemple italien cité par Blake (III, pl. 19), dans l'exemple thamugadien (S. Germain, *op. l.*, pl. LVII = n° 169) mais également en Byzacène, dans les Thermes du Thiase marin à *Acholla* (Picard, *Thiase marin*, fig. 2), ou dans la Maison du Paon, à *Thysdrus* (Foucher, *Thysdrus 1961*, pl. VI). L'ornementation de chaque carré au moyen d'une *hedera* n'est cependant pas un hapax, puisque c'est également le parti adopté dans la Maison de Neptune, toujours à *Acholla* (S. Gozlan, 1974, fig. 9 et 19 = pavement de la pièce N); mais le traitement stylistique du motif est ici en tous points différent du nôtre. Y a-t-il une parenté sémantique entre l'*hedera* et le nœud de Salomon, ce qui expliquerait le glissement de l'une à l'autre à l'intérieur du même système ornemental? Cette hypothèse pourrait trouver confirmation dans la fusion que notre mos. n° **17** opère entre ces deux symboles.

C'est la forme et l'usage, ici, de l'*hedera* qui doivent maintenant retenir notre attention.

Il existe un vaste péristyle où une *hedera* cordiforme, à oreillettes et ventricules bien marqués et nettement distincts, comme celle de Néapolis, ornée, comme la nôtre, d'une volute (mais dédoublée), se trouve répétée avec insistance dans chacun des éléments composant le champ du pavement : c'est celui de *Piazza Armerina* (pl. XXVI, 2). Et l'on reconnaît à plusieurs reprises, dans la Villa, cette même *hedera* : dans des lieux humbles (fond de bassin, à l'extérieur des bâtiments), dans des lieux plus nobles, comme le *cubiculum* n° 34 « des Musiciens et des acteurs », où elle est mise en évidence de façon visiblement intentionnelle, ou même en un emplacement tout à fait privilégié, puisque c'est une *hedera* de ce type qui, dans une couronne de laurier, orne le centre du pavement du petit *sacellum* faisant face à l'entrée du péristyle (cf. Carandini, dans *MEFRA* 1971, fig. 111).

L'utilisation de cette *hedera* au centre d'un motif qui l'isole (et la met ainsi en valeur) se retrouve ailleurs : par exemple dans un fragment de provenance incertaine (Carthage?) exposé à Tunis (Mus. du Bardo, inv. n° 3613 = Yacoub, *Bardo*, p. 63), dont les affinités avec Néapolis (et Piazza Armerina) sont évidentes (cf. aussi *infra* mos. n° **28**, aux couronnes de laurier).

Le système d'ornementation le plus proche de celui de Néapolis pour ce qui est de l'usage fait de ce type d'*hedera* est sans doute un pavement de *Bulla Regia* (Hanoune, *op.l.*, n° 27) où un motif en méandre de swastikas et de carrés porte dans chaque carré une *hedera* dont la coloration et l'orientation subissent une variation alternative, selon le principe observé à Néapolis. *Bulla Regia* fait, du reste, un important usage de ce type d'*hederae*, que l'on retrouve répétées sur le seuil du n° 27, ou ailleurs en ligne sur fond blanc (Hanoune, *ibid.* n° 36), dans un système de méandre à redans, avec alternance de couleurs (*ibid.* n° 136), en bordure (*ibid.* n° 203), et encore ailleurs (n° 1, 96, 125).

A diverses occasions et en divers sites on retrouve cette *hedera* dans une positions privilégiée, comme si elle était le *signe* de quelque chose : à *El Djem*, elle accompagne avec insistance le *Dionysos au gecko* (Merlin et L. Poinssot, *Mos. à sujet prophylactique*, fig. 5 et pl. IX, 1) et on la retrouve dans un rinceau de la Maison de la ferme Ferjani Kacem (Foucher, *Thysdrus 1961*, pl. XLIV, h); à *Carthage* également (L. Poinssot, *Maison d'Ariadne*. Mon. Piot XXVII) un cheval en est orné (mais la forme de l'*hedera* est ici moins caractéristique). A *Djemila*, elle paraît également avoir valeur de signe dans la mosaïque de la salle aux absides, où elle revient trois fois au centre du pavement, où elle affecte la même forme, très caractéristique, qu'à Néapolis (cf. Lassus, *la salle à sept absides*, fig. 6, p. 201). Cette forme d'*hedera* paraît plus spécifiquement africaine; si on la trouve à Ostie (Becatti, *Ostia*, pl. CLXXXVI = n° 115, pavement de la *statio* n° 38 du Foro delle Corporazioni), c'est très vraisemblablement par ce qu'elle sert précisément à connoter une corporation de «*frumentarii*» africains (mais l'inscription qui figure sur le même pavement ne permet malheureusement pas de l'identifier avec certitude). Cf. les notations sur la valeur sémantique de l'*hedera*, p. 71, 72, 83, 115, 245.

C'est à l'occasion d'un sondage pratiqué en été 1967 à l'angle Nord-Est du péristyle qu'a été découvert, après dépose de la mosaïque (fragment conservé dans les réserves de la Maison de fouilles), un petit bronze portant D N CONSTANTINUS JUN N C (*Dominus noster Constantinus junior nobilissimus Cesar*) (voir la II^e partie, chap. I, *Datation*). Le même sondage a révélé la présence, immédiatement au-dessous du béton de la mosaïque, d'un grand nombre de fragments de marbres polychromes bruts ou taillés en baguettes ou en tesselles, visiblement des chutes de marbres ayant servi à l'exécution des tableaux figurés des ailes Nord et Est de la maison. Un autre sondage, effectué au niveau de la grande entrée axiale, a livré des fragments analogues, mais des marbres ayant servi à l'exécution du pavement du péristyle lui-même. Tout se passe comme si les mosaïstes avaient commencé par paver les pièces de la maison en travaillant à la taille des tesselles dans le péristyle non encore pavé, puis avaient pavé celui-ci en progressant à reculons vers l'entrée axiale, devant laquelle ont été débités les derniers marbres.

19. Coqs affrontés (pl. LXXVIII et LXXIX)

Mis au jour au printemps 1966 (seconde campagne de fouilles).

En parfait état de conservation, ce pseudo- *emblema* interrompait la trame géométrique du péristyle sur une largeur et une profondeur égales à trois travées d'hexagones (soit 3 × 39 cm = 1,17 m). Cette surface carrée était située exactement dans l'axe de l'*oecus-triclinium*, et approximativement à mi-distance entre le seuil principal de celui-ci

(= mos. n° **15**) et le bassin semi-circulaire B 3 adossé au *viridarium*. Déposé en été 1967 et conservé dans les réserves de la maison de fouilles.

En l'état. Matériau : marbre. Couleurs : blanc, noir, brun foncé, brun, ocre jaune, jaune, jaune pâle, rose pâle, rose, rose orangé, rouge vif, bleu pâle, bleu gris, mauve, vert olive, vert, vert d'eau, ocre. Nombre de tesselles au dm^2, très variable : tête du coq gauche, plus de 250 tesselles au dm^2.

Bordure : bande blanche (5 rangs de tesselles), raccordant le pseudo-*emblema* au motif géométrique qui l'entoure (= mos. n° **18**); double filet noir.

Le champ porte au milieu une jarre dont le haut de la panse occupe exactement le centre du tableau, munie à gauche d'une anse anguleuse; la panse ovoïde est supportée par une base en tronc de cône renversé (bleu gris, jaune pâle, blanc, noir); l'ouverture circulaire aux lèvres arrondies laisse voir le contenu formé de petits disques jaunes entassés (on en aperçoit 6 : ocre jaune, jaune pâle, noir). De part et d'autre de l'hydrie, presque exactement symétriques par rapport à l'axe du vase, et traités de façon identique, deux coqs se font face : bec court (bleu pâle, blanc, noir), yeux ronds (bleu-gris, blanc, noir), crête et bajoues très marquées (rose, rouge vif, noir), cou et gorge au fin plumage (jaune pâle, jaune, ocre jaune), ailes petites et ramassées (noir, rouge, rose-orangé, rose pâle, brun foncé, bleu pâle), poitrine et ventre fortement modelés (bleu pâle, rose, mauve, bleu gris, brun foncé, noir, brun), queue en panache (base : noir, brun, jaune pâle, ocre jaune, bleu pâle, vert d'eau; grandes pennes : vert d'eau, vert olive, noir), longues pattes griffues à ergots acérés (brun, gris bleu, bleu pâle, rose pâle, brun foncé, noir). Ils tiennent dans leur bec un petit disque jaune. D'autres de ces petits disques sont entrain de tomber à terre : deux sous le bec des oiseaux, au dessus de l'hydrie, un entre le coq de gauche et l'anse du vase, cinq entre la patte avant du coq de gauche et l'hydrie, quatre entre celle-ci et la patte avant du coq de droite; un sous chaque coq, entre leurs pattes, a déjà roulé sur le sol. Celui-ci est figuré par un trapèze (tesselles ocres, ombres marquées en brun foncé) très aplati, s'élargissant vers le fond. Au dessus des coqs et de la jarre, trois petites *hederae* (vert olive, noir), ornementées d'une courte tige sinueuse tournée à gauche dans un cas (*hedera* de gauche), à droite dans les deux autres cas.

Mentionnée par le rapport de fouilles préliminaire (*Africa* II, p. 280).

Revue de l'Art n° 37, 1977, fig. 6, p. 72. Ici pl. LXXVIII et LXXIX.

Ce pseudo-*emblema* est un «carré de triclinium» (cf. p. 10 et 19).

Le thème des coqs affrontés dans l'iconographie antique a été étudié par Ph. Bruneau (*Le Motif des coqs affrontés dans l'imagerie antique*). Quelques compléments d'information, documentaires et bibliographiques, sont fournis par Maurice Euzennat (*Une mosaïque de Lixus*). On ajoutera à la liste des mosaïques mentionnées par ces auteurs un pavement d'*Antioche* représentant des coqs affrontés encouragés par deux Amours (pl. XLIII dans D. Levi, *Antioch Mos. pav.* II = «House of the peddler of Erotes», que l'auteur date entre 235 et 312 ap. JC), ainsi qu'une mosaïque d'Utique représentant deux Erotes combattants costumés en coqs (ils portent une coiffure évoquant à la fois la crête et la queue du coq), avec auprès d'eux (comme dans les exemples nombreux réunis par Ph. Bruneau pour les combats de coqs véritables) une table sur laquelle sont posées la palme et la bourse qui iront au vainqueur (*Tunisian Mosaics*, Washington, 1967, fig. 15 = Bardo, inv. n° 2982); et enfin un pavement inédit de Néapolis (Nabeul, Tunisie) découvert sous le marabout de Sidi Mahrez, à quelques centaines de mètres au sud-ouest de la Maison des Nymphes et au bord de la mer, et qui reproduit, mais dans une technique maladroite, notre pavement (coqs affrontés de part et d'autre d'une amphore; en place, après dépose et consolidation). Un nouvel exemple vient de s'ajouter à cette liste[4].

La signification symbolique de ce thème, démontrée par Ph. Bruneau et admise par M. Euzennat, désigne la Victoire. Nous voudrions préciser en indiquant qu'il nous paraît possible d'établir que le coq connote la victoire du Désir (Himéros), désir de vaincre au combat, certes, mais sans doute aussi, et peut-être surtout, désir de vaincre au combat amoureux. Que l'on veuille bien considérer la convergence des remarques suivantes: 1) les coqs au combat sont dans de très nombreux cas encouragés par deux jeunes personnages ailés, que l'on qualifie en général d'*Agones*, mais qu'il n'y a aucune raison de ne pas considérer comme des *Érotes*; Ph. Bruneau a, du reste, conscience de cette ambiguité et les appelle bien *Érotes* dans un certain nombre de cas; la mosaïque d'Utique représentant des «putti» aptères costumés en coqs et engagés dans un combat achève de rapprocher — jusqu'à les fusionner — les deux représentations; 2) L'offrande de coq entre éraste et éromène est attestée en peinture attique sur vases (par ex.: *C.V.* Wien, Kunsthist. Mus. (2) III 1, pl. 59, 1); Ganymède enlevé par Zeus peut être représenté tenant un coq (cf. acrotère du Musée d'Olympie, provenant du Trésor de Gela = par ex. pl. 15, dans Grimal, *Dictionnaire de la mythologie*); Perséphone enlevée par Hadès peut être représentée tenant un coq (plaque en terre cuite de Tarente = par ex. L. von Matt, *Magna Grecia* fig. 140-147); 3) le coq est associé à Priape; c'est ainsi qu'au Musée de Naples, un petit relief en marbre figure un coq en Priape (inv. n° 27713) et un petit bronze représente Priape tenant un coq dans sa main droite

---

[4] Stella Grobel-Miller in *Hesperia* XLI, 3 p. 332-354.

(inv. n° 27725); 4) on sait que le revers de certaines monnaies grecques pouvait porter un symbole désignant. par une sorte de rébus, la cité émettrice : le lion *(leôn)* à Leontinoi, le persil *(selinon)* à Selinonte; les monnaies d'Himère sont frappées du coq (cf. *La monetazione arcaica di Himera fino al 472 A.C.*, Rome, 1971, = Atti del II Convegno del centro internazionale di studi numismatici, Napoli 15/19 aprile 1969), et il est parfaitement admissible qu'il s'agisse d'un rébus de cette sorte, le coq figurant alors Himéros; on sait qu'Himéros accompagne Eros dans le cortège d'Aphrodite, et qu'il est la personnification du Désir amoureux mais aussi de ce qui inspire le désir passionné, c'est à dire l'attrait irrésistible (Hésiode, *Théog.* 64 et 201); 5) les coqs de combat de la mosaïque de Lixus (cf. M. Euzennat, *op. l.*), accompagnés de deux *Érotes*, portent leur nom inscrit au dessus d'eux : ils s'appellent *Paphius* et *Cytherius*, ce qui indique de la façon la plus explicite leur lien avec l'univers d'Aphrodite; la relation entre coq, domaine d'Aphrodite et Victoire est exprimée de façon synthétique par un document du Musée national des Thermes, à Rome (salle VI, n° inv. 125 554), représentant un coq affronté à deux colombes (oiseau d'Aphrodite) dont l'une tient une petite palme (symbole de victoire) dans son bec; ces exemples romains prouvent que la symbolique du coq n'a pas varié durant toute l'antiquité.

Si l'on a bien voulu nous suivre, on aura donc admis le lien qui unit l'image du coq à l'univers de la séduction amoureuse, et plus particulièrement peut-être à la figure mythique d'Himéros. La démonstration de Ph. Bruneau associant l'image du coq à la Victoire restant parfaitement valable, on comprendra que nous concluions de tout ceci que les coqs affrontés sont aussi une évocation de la victoire amoureuse, ou du Désir amoureux. Ce qui, bien évidemment, n'exclut pas qu'il faille envisager une étude exhaustive du sujet, qui permette de passer de ces quelques notations, dont la convergence est certes très significative, à une démonstration rigoureuse[5] (cf. aussi *infra* p. 157, 189, 217sq.).

Faisons remarquer que si, à Néapolis, aucun Eros n'accompagne directement la représentation des coqs, en fait, ceux-ci ne sont pas loin, si l'on veut bien considérer que la mos. n° **15** (cf. *supra* : Amours cueillant des roses) n'est qu'à quelques dizaines de centimètres de celle-ci, et qu'elle se trouve dans la visée du spectateur de la mosaïque des coqs, puisque celle-ci est orientée de façon à ce que l'observateur, pour la voir à l'endroit, se place dos au *viridarium* (et au bassin B 3) et face *à l'œcus* (dont le seuil central est orné de la mosaïque aux Amours) : bien que les deux représentations soient séparées, on a bien ici, comme dans de nombreuses représentations citées par Ph. Bruneau et M. Euzennat, la présence de deux Erotes *au dessus* et *en arrière* des deux volatiles.

Notre tableau comporte encore deux éléments à valeur symbolique. L'un est l'hydrie et son contenu : les disques jaunes sont certainement des pièces d'or; ce récipient plein de pièces d'or occupe dans notre représentation exactement la même position sémantique que la bourse pleine qui, avec la palme, attend d'être offerte au vainqueur dans de nombreuses représentations de combats de coqs (cf. Bruneau *op. cit.*, et la mos. d'Utique mentionnée ci-dessus); il symbolise l'état *fortuné* (dans tous les sens du mot) qui sera celui du vainqueur; sa représentation sur l'axe principal de la maison et dans une position privilégiée (au milieu de l'aile principale du péristyle et face au grand *oecus-triclinium*) fera admettre sans difficulté que les usagers aient pu lui conférer une valeur bénéfique, capable d'appeler sur la maison richesse et prospérité. L'image, dans sa totalité, connoterait alors la Fortune — et la fécondité — entraînée par la Victoire d'Híméros.

---

[5] Une solide étude d'H. Hoffman, traitant des représentations grecques de ce thème (*R.A.* 1974, p. 195-220) vient d'apporter une éclatante confirmation à cette intuition.

Le second élément symbolique est le groupe d'*hederae* figuré en haut du tableau. La valeur bénéfique de ce symbole est connue et admise, et vient renforcer ici la signification bénéfique du reste de l'image. Le problème est de savoir s'il y a une allusion plus précise, l'*hedera* étant un symbole éminemment dionysiaque, encore que répandu de façon très banale (la même question se pose à propos de la présence insistante des *hederae* dans l'ensemble du péristyle). La conjonction du coq et de l'*hedera* est attestée ailleurs (cf. le biberon en forme de coq portant un collier d'*hederae*, en provenance l'Acarnanie : British Museum, salle des terres cuites et des bronzes, inv. n° 1911 4-11 1); les associations du coq et de Priape que nous avons mentionnées plus haut suggèrent un lien avec Dionysos, Priape étant fils d'Aphrodite et de Dionysos[6]. Tout ce que l'on peut dire, à ce niveau de l'analyse, c'est qu'une allusion ici à Dionysos n'est ni impossible, ni contradictoire avec les autres symboles enveloppés dans cette représentation. En tous cas cette plante toujours verte et vivace vient ajouter ici comme une promesse d'éternité à la Fortune qu'évoque l'or ruisselant de l'hydrie. Mais ces interprétations plus fines sont du domaine de l'hypothèse, la valeur vaguement « bénéfique » de l'*hedera* restant du moins assurée.

Au niveau de l'anecdote, il est difficile de préciser si les coqs sont entrain de picorer les pièces d'or dans l'urne, ou s'ils sont entrain de dégorger celles-ci pour en remplir l'urne. Nous n'avons pas trouvé mention d'un récit mythique ou d'une fable évoquant des coqs régurgitant de l'or; l'on pourrait songer à cela en observant que deux des pièces d'or sont représentées entre le bec des oiseaux et le haut de l'amphore, entrain par conséquent de tomber vers celle-ci et ensuite seulement vers le sol. Nous pensons cependant que le geste évoqué est seulement celui de picorer. De toute manière ce détail anecdotique, quel qu'il soit, n'affecte pas la signification générale de l'ensemble, qu'il confirme au contraire en liant plus étroitement encore les coqs et le trésor dont l'hydrie regorge.

Ce pseudo-*emblema* des coqs affrontés est un très beau morceau de peinture, qui soutient la comparaison avec les exemples les plus célèbres, dont ceux de Pompéi. Ces coqs n'offrent cependant de ressemblance étroite, du point de vue du style, avec aucun autre, même avec ceux de Piazza Armerina (coq de la grande mosaïque d'Orphée; coq de la mos. des *putti venatores*) : ils sont traités avec un réalisme beaucoup plus minutieux que partout ailleurs, et avec un moindre souci de l'évocation du mouvement — ce qui confère à l'image, malgré son réalisme, un certain hiératisme. Il s'agit de l'œuvre d'un maître mosaïste qui, traitant un thème traditionnel, l'a fait d'une façon originale, avec un souci dominant, semble-t-il, à la fois de réalisme et d'équilibre, en somme, de classicisme.

---

[6] Cf. H. Herter, *de Priapo*, *cit.*, part. p. 162, *s.v. Priapus Gallinaceus*. On attend l'ouvrage de M. Olender sur l'iconographie de Priape.

20. Océan (pl. XLII, XLIII, XLIV, XLV, LXXX, LXXXI)

Mis au jour au printemps 1966 (seconde campagne de fouilles).

Tapissait à l'intérieur la paroi verticale et semi-circulaire du bassin B 3, exactement en face de l'entrée principale de l'*oecus-triclinium*. En parfait état au moment de la découverte, sauf le bord supérieur quelque peu rogné (pl. XLII).

En place.

En l'état. Matériaux : marbre, pâte de verre. Couleurs : blanc, noir, vert olive, vert d'eau, vert pâle, gris-vert, rose, ocre rose, orangé, rouge brique, rouge vif, ocre, brun, brun foncé, bleu outremer, bleu pâle, gris bleu, bleu roi, jaune, jaune pâle.

Nombre de tesselles au dm^2 : très variable; pour la dorade de la pl. LXXXI, on parvient à un chiffre de l'ordre de 300 tesselles au dm^2. La tête d'Océan est réalisée au moyen de tesselles encore plus petites pour certaines parties, notamment la barbe. L'ajustement des tesselles les unes avec les autres est d'une parfaite minutie : il s'agit d'un véritable travail de joaillerie.

Cette mosaïque épouse la forme en arc de cercle de la paroi qu'elle tapisse; hauteur, env. 0,80 m; rayon du demi-cercle : env. 1,20 m; ce qui donne un développement en longueur de 3,75 m env. (l'unité de mesure paraît être une fois de plus le pied de 0,39 cm; hauteur = 2 pieds; rayon = 3 pieds).

Bordure : une bande de 10 cm de large env. court sur trois côtés, la partie inférieure étant dépourvue de bordure. Cette bande porte, sur fond noir, une tresse à deux brins le long du bord gauche et de la partie gauche du bord supérieur, ainsi que le long du bord droit et de la partie droite du bord supérieur (alternance ternaire de couleurs : noir, vert d'eau, vert pâle, blanc, noir; noir, vert olive, jaune, blanc, noir; noir, rouge, rose, blanc, noir) (*Répertoire*, n° 194); le tiers central du bord supérieur est occupé par un cartouche délimité par un double filet noir et flanqué de deux queues d'aronde latérales, qui porte en jaune sur fond vert l'inscription, parfaitement lisible bien que le haut des lettres ait disparu dans la plupart des cas, NYMFARUM DOMUS[7], encadrée de deux petites *hederae* jaunes (cf. pl. XLII et détail pl. XLV).

Le champ porte, sur fond blanc, une tête d'Océan (pl. LXXX) qui occupe une position centrale (exactement dans l'axe du bassin, et, de ce fait dans l'axe principal de la maison), et qui est encadrée, de part et d'autre. d'une série d'animaux aquatiques. A gauche, de haut en bas : une dorade, tournée à droite (pl. LXXXI) (ocre, ocre-jaune, jaune, jaune pâle, bleu outre-mer, bleu roi, bleu pâle, bleu-gris, ocre, brun, brun foncé, rouge, noir), une sardine (?) (où domine le bleu) tournée à gauche, un rouget tourné à droite (brun, ocre, rouge, orange, ocre-rose etc.); puis, toujours de haut en bas, un mulet (?) tourné à gauche (où domine le bleu et le vert), un coquillage (murex?) (jaune, brun, rouge, vert, noir), un dauphin bondissant dont l'arrière-train est encore immergé (vert, bleu, ocre, ocre-rose, brun) tourné à droite, un oursin (vert, bleu, noir, orange); encore plus à droite, de haut en bas, dauphin jaillissant tourné à gauche, dont l'arrière-train est immergé, poisson bleu vert à taches rouges (espèce?) (voir pl. XLIII, 1 et 2 et pl. XLIV, 2).

A droite d'Océan : mérou (?) en position oblique vers le haut et la gauche, gueule ouverte (rose, ocre-rose, brun, brun foncé, rouge, vert foncé, noir); à sa droite, de haut en bas : dauphin bondissant, dont la queue est hors de l'eau, mais le milieu du corps immergé, coquillage (murex?), marbré (?) (ocre-jaune, ocre, brun, brun foncé, noir); enfin, à l'extrême droite, de haut en bas, langouste (ocre-jaune, ocre-rose, rose, rouge, brun, brun foncé, vert d'eau, noir) tournée à gauche, et poisson à marbrures noires et bleu-vert (espèce?) également tourné à gauche (pl. XLIII, 2 et XLIV, 1).

Le milieu marin est évoqué au moyen de segments de lignes droites ou brisées, ou encore tremblées (= deux filets imbriqués de tesselles posées sur la pointe), formés de tesselles de différents tons de vert ou de bleu, parfois doublés de noir, entre lesquels sont disposés, vus de profil et entiers, les animaux aquatiques; seule exception : dans le cas des trois dauphins bondissants, l'eau est traitée de façon illusionniste et évoque une petite nappe à demi transparente qui dissimule aux regards une partie de l'animal.

---

[7] C'est sans doute une citation de Virgile, *Enéide* I, 168 (voir ci-dessous, p. 146sq.).

Au centre de tout cela, la face du dieu Océan, pour laquelle le mosaïste a usé de tous les tons de sa palette : abondante chevelure bouclée à ondulations symétriques (couleur dominante : le vert), barbe fournie ruisselant de son menton et de ses joues, et s'écartant de part et d'autre en deux volutes à peine amorcées et symétriques (dominante : le bleu); du sommet du crâne jaillissent deux antennes de langouste (brun, ocre rose, rose) et de part et d'autre du front, comme deux cornes, deux pinces de langouste (rouge vif, orange, brun foncé, bleu pâle, ocre rose); les oreilles sont des nageoires de crustacé assez imprécises; la bouche est rouge et finement dessinée, le nez droit, les sourcils brousailleux et verts; le regard vif est tourné vers sa gauche; le modelé très subtil du visage est obtenu en faisant varier légèrement les tons à partir du rose de l'arête du nez et des pommettes. L'expression générale du visage, qui a beaucoup de noblesse et d'éclat, est la gravité et la sévérité.

Au bas du champ, sans constituer une véritable bordure, des zones de tesselles ocres évoquent les fonds marins, à reflets verts.

Mentionnée par le rapport de fouilles préliminaire (*Africa* II, p. 279-280) et sommairement décrite. — P. Voute, *Notes sur l'iconographie d'Océan* (p. 657, n.). — *Revue de l'Art*, 37, 1977, fig. 9, p. 73. Ici pl. XLII, XLIII, XLIV, XLV, LXXX, LXXXI.

Sur l'iconographie d'Océan en mosaïque, on se reportera aux remarques et à la liste de documents proposée par L. Foucher (*Procession dionysiaque*, p. 139 à 145), que complète et précise l'étude de P. Voute citée ci-dessus. Sur la mythologie d'Océan et sa signification, nous disposons maintenant de la belle étude de J. Rudhardt, *Le thème de l'eau primordiale dans la mythologie grecque*, qui est avant tout une étude approfondie de la figure mythique d'Okéanos et de sa parèdre Téthys (et non Thétis, mère d'Achille, qui occupe une tout autre position dans le panthéon marin et n'est que très exceptionnellement confondue par les anciens avec Téthys).

Rappelons simplement ici qu'Océan est une des grandes divinités primordiales, et même pour certaines traditions (dont la tradition homérique) *la* grande divinité primordiale; qu'il est un dieu *fleuve*, dont les eaux éminemment *fertilisantes* entourent la terre d'un courant continu, s'infiltrent sous elles pour donner naissance aux eaux infernales et resurgissent pour donner naissance aux sources; loin d'être limité au milieu marin, comme on le croit trop souvent, il est le père de toutes les eaux, douces et salées; c'est sa présence fertilisante aux confins de l'univers qui assure la permanence de la création; il enveloppe de ses flots l'île des Hespérides, où se trouve la couche nuptiale de Zeus et d'Héra, devant laquelle jaillit la Source d'Ambroisie — c'est à dire d'Immortalité —; et c'est cette source Océanique qui a servi aux ablutions nuptiales à l'occasion du «mariage archétypique, celui de Zeus et d'Héra» (sur tout ceci voir Rudhardt, *op. l.*, notamment p. 88-89 et p. 100); Océan apparaît donc associé non seulement à la fertilité en général, mais aussi, plus spécifiquement, à celle du *mariage légitime* patronné, et incarné par excellence, par Zeus et Héra.

Il se peut que dans un certain nombre de cas la représentation de la face d'Océan, dans le cadre (fréquent) d'un décor de fontaine ou de bassin[8], ait été conçue comme ayant une valeur «bénéfique», en dehors de toute conception mythique plus précise (ce qui reste à démontrer). Mais ce n'est certainement pas le cas lorsqu'Océan apparaît dans tel cadre cultuel bien précis, comme par exemple dans un mithraeum (cf. M. J. Vermaseren, *The mithraeum at S. Maria Capua Vetere*, p. 8, 10, 13, 14 et pl.; l'auteur relève les occurrences d'Océan dans un contexte mithriaque). Or, ici, la mise en relation des diverses représentations figurées de la Maison des Nymphes nous permettra d'établir que la figure du dieu Océan occupe une position sémantique précise (et centrale) dans l'ensemble du programme iconographique, et qu'en plus de la valeur vaguement «bénéfique» et «apotropaïque» qui lui est communément attribuée, dans ce cas au moins les auteurs du programme iconographique lui ont reconnu une personnalité mythologique bien définie, dont ils connaissaient les implications et la signification.

L'inscription NYMFARUM DOMUS[9], qui seule nous retiendra pour l'instant, en est déjà par elle-même un premier indice. Elle peut recevoir deux interprétations, l'une restrictive, l'autre extensive. La demeure des nymphes désignée par l'inscription pourrait être simplement le bassin lui-même; c'est vraisemblablement la conclusion que l'on aurait été tout naturellement porté à adopter si le bassin avait été découvert sans son contexte; l'inscription pourrait en effet signifier, de façon restrictive: «ce bassin, lieu des eaux fraîches et limpides, est la demeure des Nymphes»; même s'il en était ainsi, la représentation du dieu Océan au-dessous de cette inscription implique l'allusion à un aspect précis de la personnalité mythique d'Océan, à savoir qu'il est le père des trois mille Océanides, nymphes d'autant de sources, et d'une façon générale que ses eaux sont à l'origine de *toutes* les sources et des nymphes qui les habitent. Mais, confrontée au reste des pavements de la maison, l'inscription du bassin est passible d'une interprétation plus large: la mos. n° **8** représente des *nymphes* s'affairant à la toilette de Pégase, la mos. n° **24** une *nymphe* avec Poséidon, la mos. n° **25** trois *nymphes* avec Pégase, la mos. n° **27** une *nymphe* avec un satyre, enfin la mos. n° **32** une jeune épousée enveloppée dans ses voiles, c'est à dire une *numphè* (voir ces numéros, et 2^e^ partie, chap. II, *Interprétations*); la maison est toute remplie de représentations de nymphes, et c'est, à n'en pas douter, la maison tout entière qui est la Maison des Nymphes désignée par l'inscription qui nous occupe. Or ceci suppose d'emblée une unité consciente et explicite du programme iconographique, fût-ce au niveau très superficiel de «la représentation de nymphes» comme leit-motiv du décor. Il est tout naturel que le nom de la maison figure sur le bassin qui, traditionnellement dans les maisons romano-africaines, fait face au grand *oecus* (cf. Rebuffat, 1969 et 1974), tant à cause de la nature de ce nom que du fait de la position éminemment centrale du bassin (sur l'axe principal, et mordant sur le *viridarium*). Plusieurs liens entre la figure centrale et d'autres représentations de la maison sont eux aussi décelables, ainsi en ce qui concerne Pégase, trois fois représenté dans la maison (mos. n° **8**, n° **25** et n° **32**): Pégase n'est-il pas né, en effet, aux sources mêmes de l'Océan? Tous ces indices concourent à faire supposer que la représentation d'Océan n'a pas seulement ici une valeur «bénéfique» et fertilisante vague et générale, mais qu'elle entretient avec les autres figures mythiques de la maison des rapports précis et particuliers, qui supposent connues diverses traditions mythologiques, et au premier chef celles concernant Océan lui même: loin d'avoir affaire à l'utilisation purement «décorative» d'un poncif, et par delà la valeur vaguement magique que l'on s'accorde à lui attribuer, nous avons bien ici l'évocation d'un personnage divin et de tout ce qu'une mythologie complexe lui fait symboliser. Le bassin tout entier évoque la présence, au cœur de la maison, d'Okéanos lui-même, dans sa double acception: dieu personnel et élément aquatique primordial. L'interprétation générale du décor s'efforcera de préciser sa position sémantique dans le système iconographique de la maison (cf. p. 194sq. et 219).

---

[8] Parmi les nombreux exemples où la tête d'Océan figure en décor de nymphée, citons ceux d'Utique (M. Alexander et M. Ennaïfer, *Utique* III, n° 274, pl. XVI) et de Nole (P. Voute, *Océan, passim*). Certains nymphées étaient explicitement dédiés à Okéanos : ainsi, à Antioche (J. Malalas, *Chron.*, 287, 10, cité par P. Aupert, *Le Nymphée de Tipasa*, p. 119).

[9] La graphie NYMFAE, que nous avons ici, n'est pas des plus fréquentes dans les inscriptions latines pour transcrire le grec νύμφαι. On trouve plus souvent NYMPHAE (par ex. *C.I.L.* VIII 2658, 2662, 4322, 17722, 17723, 17978), mais aussi NIMFAE (par ex. *C.I.L.* VIII 23673, cité p. 147), qui renvoient à NYMPHAEVM (*C.I.L.* VIII 6982) et à NIMFIVM (*C.I.L.* VIII 26568). Mais on rencontre également NIMPHAE (par ex. *C.I.L.* V 3184), NUMPHAE (par ex. *C.I.L.* V 4918), NVMFHAE (*C.I.L.* XIII 7460), LYMPHAE (par ex. *C.I.L.* X 6791), LVMPHIAE (*C.I.L.* X 6797), NIMPAE (par ex. *C.I.L.* XII 3107), NVMFAE (*C.I.L.* XIV 4321, par ex.), NYMPAE (par ex. *C.I.L.* XIII 355).

Notre graphie, si elle ne paraît pas, pour l'instant, se trouver ailleurs en Afrique, est attestée cependant: ainsi, à Rome même (*C.I.L.* VI 549), en Dalmatie (*C.I.L.* III 1894 et 2675), en Narbonnaise (*C.I.L.* XII 2848), en Germanie Supérieure (*C.I.L.* XIII 6649, 7278); elle est supposée, en outre, par la graphie NYMFEVM qui apparaît en Sicile (*C.I.L.* X 7017 = *C.I.G.* XIV 453).

Pour l'interprétation, voir aussi p. 146sqq.

Du point de vue stylistique, la face d'Océan, tout en comportant tout l'appareil canonique (antennes, pinces, barbe ruisselant en algues, expression grave, regard vif, tourné vers la gauche comme il est très fréquent — la pl. XV a de Foucher, *Thermes*, est une photographie inversée —), est cependant traitée ici de façon originale. Nous sommes loin des grandes têtes expressionnistes et dramatiques de *Themetra* (Foucher, *ibid.* et pl. IX), *Sousse* (*ibid.* pl. XII a = Foucher, *Inv. Sousse* n° 57041, pl. VIII a), *Carthage* (British Museum, salle 14, n° 15 = *Inv.*, II, n° 704), *Bir Chana* (*Inv.* II, n° 449, pl.), *El Djem* (*Inv.*. II, suppl., 71 b = Foucher, *Procession*, fig. 22), *Medeina* (*Inv.* II, n° 578 = Merlin, *Althiburos*, pl. IV; et *Inv.* II, n° 576, pl.; cf. aussi n° 575, *ibid.*), *Thina* (= Fendri, *Sfax*, pl. XVIII), *Timgad* (Germain, *Timgad*, n° 136 = pl. XLIII), *Aïn Temouchent* (*Inv.* III, n° 318, pl.) ou encore *Lixus* (Ponsich, *Mos. du dieu Océan*). Nous sommes plus proches de certaines têtes plus petites et plus sobres comme les têtes d'angle de *Thina* (Fendri, *Sfax*, pl. XVII) et surtout, peut-être, celle de *Nole* (Voute, *Océan*, fig. 9), qui sont cependant de facture beaucoup moins raffinée. En fait, il s'agit une fois de plus ici de l'œuvre d'un maître mosaïste qui, traitant un sujet canonique, a fait œuvre originale en cherchant à obtenir, au moyen de toutes les ressources de son art, un rendu illusionniste, plein de beauté et d'équilibre, éloigné de tout expressionnisme et de toute emphase : dans un souci, une fois de plus, de pur classicisme.

Le traitement réaliste des animaux marins, qui va jusqu'à distinguer soigneusement les différentes espèces de poissons, dérive, comme les nombreux pavements africains de ce type, d'une très ancienne tradition, dont le chef d'œuvre le plus connu est le fameux *emblema* de Pompéi (Musée de Naples, inv. n° 9997 = par ex. *Pompéi*, catal. expos. Petit Palais. pl. coul. I), où l'on trouve déjà le rouget, la dorade et le mérou (?) représentés d'une façon très voisine de la nôtre et orientés exactement de la même façon, sans parler de la langouste qui, à Pompéi, occupe le centre de la composition. La comparaison avec l'ensemble des pavements africains représentant des eaux poissonneuses nécessiterait le traitement d'un volumineux *corpus*, et ne serait véritablement signifiante que si l'on disposait de bonnes reproductions en couleur, ce qui n'est malheureusement, en règle générale, pas le cas. Citons seulement quelques exemples proches du nôtre par l'habileté dont le mosaïste a su faire preuve, et appartenant à des sites relativement peu éloignés : ceux d'*Oudna* (Gaukler, *Uthina*, pièces n° 7 et n° 17 = fig. 5), de *Sousse* (notamment Foucher, *Inv. Sousse*, n° 57041 = pl. VIII a — avec tête d'Océan —; n° 57080 = pl. XVII a; surtout n° 57095 = pl. XXI — avec pêcheurs —; n° 57124 a = pl. XXXII — avec Érotes portant un V sur le front —; 57158 = pl. XXXVI b — poissons s'échappant d'une nasse —; n° 57204 = pl. XLVI — avec pêcheurs —; n° 57249 — le plus proche du nôtre, peut-être, par la précision du détail, avec rouget et mérou (?) très semblables aux nôtres —; n° 57260 = pl. LXIV — poissons s'échappant d'une nasse — avec une langouste), d'*Acholla* (S. Gozlan, *Maison de Neptune*, pl. XVI et photogr. n° 149, 152 et 153 : dorade n° 4 et pageot n° 17 proches des nôtres ainsi que le poisson n° 5 non identifié, qui paraît identique à notre poisson non identifié faisant face à la dorade, cf. notre pl. XLIV, 2, et qui est peut-être une truite, ce qui est parfaitement concevable dans un contexte « océanique », cf. remarques ci-dessus), ou encore de *Douggha* (par ex. Bardo inv. 2884, cf. ill. coul. Ennaïfer, *Civ. Tun.*, p. 65 et 64) ou d'*Utique* (par ex. Maison de la Cascade, cf. M. Alexander, *Utique*, I, pl. IX, XVII, XXII, LXIII; de nombreuses mosaïques à poissons existent à Utique : ainsi les n^{os} 274, 280, 288, 291, 293, dans *Utique* III, pl. XVI, XX, XXIII, XXIV, XXV, XL). Voir aussi les exemples réunis par P. Voute (*Océan*, cit.).

Piazza Armerina offre une tête d'Océan (dans l'abside de la grande mosaïque d'Arion — pièce n° 32 — = Gentili, *Mos. figurati*, fig. 9) et de nombreux pavements comportant des représentations de poissons et autres animaux marins (principalement : cette même mosaïque d'Arion ; le péristyle semi-circulaire qui lui fait face — pièce n° 31, aux amours pêcheurs = Gentili, *ibid.*, fig. 6 ; la mosaïque de la Grande Chasse = Gentili, *ibid.*, fig. 5 et pl. XXV ; la mos. des Amours pêcheurs — pièce n° 22 — non reproduite par Gentili ; enfin le *Frigidarium* des Thermes = Gentili, fig. 8 et pl. III ; pour les poissons, cf. détail du péristyle semi-circulaire : Gentili, pl. XXXIX).

Il est frappant de constater que le style de ces représentations de *Piazza Armerina* est entièrement différent du nôtre : Océan appartient visiblement — malgré son médiocre état de conservation, cela apparaît nettement, ne fût-ce que par les dimensions — à la série des grandes têtes à expression emphatique que nous avons mentionnées ci-dessus. Quand aux animaux marins, s'ils sont, dans l'intention, représentés selon les schémas traditionnels et avec le souci de distinguer les différentes espèces, la réalisation en est beaucoup plus sommaire qu'à Néapolis, et est de nature beaucoup plus allusive que véritablement illusionniste.

Terminons en indiquant sommairement ici que, dans ce péristyle-*jardin* (n'oublions pas la présence du *viridarium* central, sur lequel précisément empiète notre bassin), cette mosaïque, avec son inscription — et malgré le sens plus général que nous avons reconnu à celle-ci —, désigne ce bassin, de façon explicite, comme un nymphée, dont on est, en tout état de cause, en droit d'attendre la présence (cf. Grimal, *Jardins Romains*, p. 298 à 306 ; sur les péristyles-jardins, *ibid.* chap. VIII, p. 203-214, encore qu'une étude de cette question dans le contexte spécifique de la maison romano-africaine soit encore à faire). La présence de la face d'Océan ne fait que confirmer cette position sémantique du bassin : n'oublions pas que le nymphée archétypal, l'Antre des Nymphes (Ἄντρον... ἱρὸν Νυμφάων) auquel Porphyre a consacré son célèbre commentaire, se trouve dans un domaine appartenant à *Phorkys*, autre Vieux de la Mer (Od., XIII, v. 96 sqq.). Que ce péristyle-jardin soit cerné d'*hederae* (cf. mos. n° **18**) ne doit pas étonner : Dionysos entretient avec les Nymphes une relation privilégiée (Il. VI, 129 sqq. ; voir à ce sujet H. Lavagne, *Nymphée de la Domus Aurea*, p. 713 *sqq.*), comme d'une façon générale avec les jardins (Grimal, *op. l*, pp. 317-330).

21. Chevrons polychromes

Mis au jour au printemps 1966 (seconde campagne de fouilles).

Pavait le fond du bassin B 3. En parfait état de conservation.

En l'état. Demi-cercle de rayon 1,20 m env. Marbre. Tesselles au dm^2 : 120 env.

En place.

Bande de raccord blanche de quatre ou cinq rangs de tesselles.

Double filet noir; bande blanche portant un câble dentelé polychrome, les dentelures étant constituées par des groupes posés sur la pointe de 4 tesselles juxtaposées, noires; double filet noir. Cette bordure a une largeur totale d'env. 20 cm ($^1/_2$ pied de 39 cm).

Le champ est occupé par une composition de surface de chevrons polychromes à degrés.

Inédite. Jamais reproduite. Photographie non communiquée.

La composition de surface en lignes de chevrons fait partie du plus ancien fond du répertoire des mosaïstes romains; on la trouve par ex., traitée en noir et blanc, à *Lucus Feroniae* (pièce n° 10, cf. *Autostrade* cit.), ainsi qu'au *Palatin* dans la «Maison de Livie» (cf. Morricone-Matini, pl. XIV = n° 58) avec des chevrons à degrés; on la trouve traitée en polychromie aussi bien en Orient (D. Levi, *passim*) qu'en Occident (par ex., tout près de Néapolis, à *Djebel Oust*: panneaux carrés traités en composition de chevrons polychromes simples ou à degrés = Fendri, in *Mos. Gr. Rom.*, fig. 11). Leur réalisation est trop simple et mécanique pour que la comparaison des exemples ait un sens; seules les oppositions noir et blanc/polychromie ou présence / absence pourraient être signifiantes, dans le cadre d'une étude exhaustive sur ordinateur, comme pour tous les motifs simples.

Notons cependant que ce motif fait partie du répertoire usuel des décorateurs de *Piazza Armerina*: on le trouve, interrompant le motif du péristyle, et bordé de rinceaux à grosses *hederae*, au pied de l'escalier montant à la grande chasse, comme une sorte de tapis d'honneur (Carandini, dans *MEFRA* 1971, 1, fig. 108), et dans une abside (bassin?) à l'extérieur des bâtiments, dans une position tout à fait comparable à l'exemple de Néapolis. A *Thina*, un motif du même type est également utilisé en ornement de bassin (cf. Fendri, *Thina*, fig. 24; cette mosaïque serait une des plus tardives d'un ensemble qui n'est de toutes façons pas antérieur au III^e s. après JC). A *Utique*, le fond du bassin de la Maison du Bassin figuré est décoré de la même façon (M. Alexander et M. Ennaïfer, *Utique* I, n° 145, pl. LVIII).

Il n'est pas douteux que l'on a fait usage de ce motif au fond de notre bassin pour suggérer, au moyen d'un motif géométrique, l'ondulation des flots; ces chevrons devaient jouer de façon chatoyante au gré des mouvements de l'eau qui les recouvrait.

CHAPITRE III

L'ENSEMBLE EST

22. **Octogones adjacents** (pl. XLVI, XLVII, 1 et LXIX, 1)

Mis au jour au printemps 1966 (seconde campagne de fouilles).

Pavait la partie principale du pseudo-*atrium* A2, autour du bassin B 2. Ce pseudo-*atrium* mesurait 10,25 m sur 5,50 m env., et la mosaïque en couvrait toute la largeur, sur 7,50 m au minimum. Mais celle-ci n'était conservée que le long de la paroi ouest, mitoyenne du grand *oecus-triclinium*, et sur une petite surface au sud du bassin B 2 (pl. XLVI, XLVII, 1); un fragment de sa bordure interne était conservé le long de ce bassin (pl. LXIX, 1).

En l'état, après consolidation. Matériau : marbre. Couleurs : rouge, rose, vert, ocre-jaune, blanc, noir. Dimensions : 5,50 m sur une longueur indéterminée (proche de 7,50 m). Tesselles au dm^2 : 150 env.

En place.

Bande de raccord : 15 cm env. le long du mur ouest (tesselles parallèles au mur) et 10 cm env. le long du mur nord (tesselles perpendiculaires au mur).

Bordure : bande de 13 cm env. portant sur fond noir une tresse à trois brins (alternance de couleurs : noir, blanc, rose, rouge, noir et noir, vert, ocre-jaune, noir; un cube blanc ajoure l'intérieur de chaque boucle); bande blanche de 4 rangées de tesselles; filet noir; filet blanc (*Répertoire*, n° 196).

Le champ, unitaire, est occupé par un système de petits octogones adjacents, déterminant des carrés (*Répertoire*, n° 344). Les octogones, réguliers, ont une hauteur de 37,5 cm env. et déterminent des carrés de côté deux fois moindres; ils sont réalisés au moyen d'un filet rouge, tracé en « trait pleins » dans le cas des segments orthogonaux à la bordure de la mosaïque, et en « pointillés » pour les segments obliques; les parties d'octogones coupés par la bordure sont délimitées par un trait « plein », en rouge également. Le centre de chaque octogone porte une fleurette géométrisée : croix noire, centre blanc, pétales blancs, roses, rouges de l'intérieur vers l'extérieur; cette fleurette est elle-même entourée d'un cercle en filet « tremblé » de trois rangs de tesselles (noir, vert, ocre-jaune de l'intérieur vers l'extérieur) (diamètre du cercle = côté des carrés = 37,5 cm × $^1/_2$ = env. 19 cm). Les carrés déterminés portent un carré noir emboîté au centre duquel se trouve, en sautoir, une fleurette géométrisée, qui est le «négatif» des premières: la séparation entre les pétales est blanche, le centre est noir, les pétales sont noirs au centre puis verts et ocre-jaune en allant vers l'extérieur.

De la bordure interne de ce pavement, qui entourait le bassin B 2, il ne reste qu'un petit fragment (pl. LXIX, 1) épousant la forme de ce bassin vers son angle nord-est : filet noir, bande de 10 cm environ portant sur fond noir une tresse à deux brins (noir, blanc, rose, rouge, noir et noir, blanc, ocre-jaune, vert, noir) dont les boucles sont ajourées d'une tesselle blanche, filet noir, bande blanche de 4 rangs de tesselles. Une bande de raccord de 4 rangs de tesselles blanches relie cette bordure au petit côté nord-est du bassin B 2.

Mentionnée par le rapport de fouilles cité (*Africa* II, p. 281).

Jamais reproduite. Ici pl. XLVI, XLVII, 1 et LXIX, 1.

Les bordures sont parfaitement banales et ont été reproduites par tous les mosaïstes de toutes les écoles et à toutes les époques. Seule la boucle ajourée d'une tesselle blanche pourrait faire l'objet d'une enquête portant sur l'ensemble de la documentation, ce qui suppose des moyens de recherche documentaire que nous n'avons pas encore.

Le canevas géométrique est attesté à Pompéi dès le début du Ier siècle ap. JC (Blake, I, pl. 14, 4 et pl. 24, 3). Pour autant qu'on en puisse juger par la documentation disponible, il n'est pas d'un usage très fréquent dans la mosaïque africaine. Lorsqu'on le trouve, c'est avec des octogones beaucoup plus grands que les nôtres, ce qui donne au motif un caractère sensiblement différent : ainsi à Acholla (Gozlan, 1974, fig. 24 = pièce D) ou au Djebel Oust (Fendri, *Mos. Gr. Rom.*, fig. 8), ou encore à Thysdrus où le motif sert à organiser un décor beaucoup plus complexe (cf. Foucher, *Thysdrus 1960*, pl. I et pl. XIV), ce qui est également le cas à Timgad, où le réseau d'octogones est lui-même dessiné par un laurier luxuriant (Germain, *Timgad*, pl. LIII = n° 162). En fait, nous n'avons pas trouvé en Afrique d'exemple véritablement proche du nôtre, qui, très classicisant en cela, demeure très fidèle aux archétypes d'époque pompéïenne, auxquels il ajoute cependant la polychromie, ainsi que l'ornementation de détail (cercles, fleurettes).

Les fleurettes appartiennent à deux types extrêmement répandus et seule une étude statistique portant sur les cas de présence/absence/concomitance pourrait avoir un sens, étude qui n'est pas réalisable actuellement. La disposition des fleurettes au centre de cercles formés par un filet «tremblé» de trois rangs de tesselles sur la pointe imbriqués se retrouve fréquemment en Byzacène (par ex. Foucher, *Inv. Sousse*, n° 57084, p. 39 et pl. XVIII).

23. **Double ruban ondé** (pl. XLVII, 2)

Mis au jour au cours de travaux de nettoyage postérieurs à l'achèvement de la fouille (1968?).

Pavait la partie résiduelle du pseudo-*atrium* A 2, à l'Est, sur toute la profondeur de celui-ci (soit 5,50 m env.) et sur une largeur d'au moins 2,50 m. Presque totalement perdu; il ne subsiste qu'un fragment de la bande de raccord et de la bordure, le long du mur sud, mitoyen avec la pièce 11.

En place.

En l'état. Matériau : marbre. Couleurs, dans la partie subsistante : noir, blanc, vert olive, ocre-jaune, rouge, rose. Nombre de tesselles au dm^2 : env. 150.

Bande de raccord de 9 à 10 rangs de tesselles disposées parallèlement au mur sud.

Filet vert, filet noir; bande partiellement conservée, d'une largeur originelle de 30 cm env., portant sur fond blanc un double ruban ondé (sinusoïdes superposées en opposition de phase) déterminant des cercles contigus chargés d'un fleuron cruciforme à pétales trifides, et des écoinçons chargés dans l'angle d'un petit pétale trifide à côtés curvilignes; les fleurons paraissent avoir été traités en vert, et les pétales d'écoinçon en rouge et rose; les rubans sinusoïdaux présentent un dégradé de couleurs (au moins 3 couleurs successives par demi-cercle) : pour les parties subsistantes, passage du vert à l'ocre jaune et au rose pour chaque sommet de sinusoïde (*Répertoire*, n° 224).

Inédite. Ici pl. XLVII, 2.

La bordure en double ruban ondé a été particulièrement étudiée par Mme S. Gozlan (Gozlan, 1974, fig. 27 = *Maison de Neptune*, fig. 53 et 54 = mos. n° 27; comparaisons: *ibid.*, fig. 165 = mos. du nageur à Thysdrus et fig. 166 = maison de la Procession dionysiaque, cf. Foucher, *Procession*, fig. 7, p. 86, à Thysdrus également) qui a regroupé plusieurs types de ces bordures en un tableau comparatif, dû à la plume de R. Prudhomme. Notre exemple est particulièrement proche de la bordure de la Maison de la procession dionysiaque, à *Thysdrus*, tant pour le jeu des couleurs que pour l'épaisseur des rubans, les dimensions relatives des fleurons chargeant les cercles et la présence des petits pétales chargeant les écoinçons. Un nouvel exemple récemment publié est celui de l'édifice des *Asklépieia* à Althiburos (M. Ennaïfer, *Althiburos*, p. 141 et pl. CLXXVI = pavement n° 59, rattaché, semble-t-il, à la phase A du deuxième état, attribuée par l'auteur à la fin du III^e^ siècle ap. JC.); le traitement en paraît proche de celui de notre mosaïque.

24. Poséidon et Amymonè (pl. XLVIII, XLIX, LXXXII)

Mis au jour en Juin 1966 (fin de la 2^e^ campagne de fouilles).

Partie Est du *cubiculum* C 2. Ce dernier offre des dimensions voisines de celles du *cubiculum* C 1, qui lui est symétrique par rapport à l'axe du grand *oecus-triclinium*; longueur totale : 5,50 m env.; largeur : 3,20 m env. La partie Est, pavée par notre mosaïque, mesure 2,60 m sur 3,20 env. Une partie du pavement était perdue lors de la découverte.

En place, à l'exception du pseudo-*emblema*, qui a été déposé en été 1967 par les soins de M. Mabrouk Hamrouni, et se trouve conservé dans les réserves de la maison de fouilles.

Matériaux : marbre, pâte de verre. Couleurs : les parties géométriques comportent une palette limitée (blanc, noir, rose, rouge, ocre-jaune, vert); celle du pseudo-*emblema* est au contraire très riche (blanc, noir, rose pâle, rose, ocre-rose, mauve, bistre, ocre, brun, brun foncé, rouge vif, brun-rouge, vert sombre, vert olive. vert d'eau, vert pâle, jaune, ocre clair, gris-bleu, bleu profond). Nombre de tesselles au dm^2 : partie géométrique, 120 env.; pseudo-*emblema* : très variable, allant jusqu'à plus de 300.

Pas de bande de raccord : partout où la bordure a été conservée, elle vient mourir sur la paroi.

Bordure : filet noir; bande de 26 cm env. portant sur fond blanc une composition linéaire de nœuds plats (ou «nœuds d'Héraklès») formés de boucles en huit très allongées et entrelacées par les têtes (*Répertoire*, n° 211); ces boucles sont constituées d'un filet de trois rangs imbriqués de tesselles posées sur la pointe : alternativement noir, vert, ocre-jaune et noir, rouge, rose; à l'intérieur de chaque nœud, une fleurette de quatre pétales «en pompon» en disposition orthogonale : deux en noir, vert, ocre-jaune, et deux en noir, rouge, rose; à l'extérieur de chaque étranglement entre les nœuds, de part et d'autre, une paire de « pompons » (demi-fleurette en sautoir) adossée à la limite de la bande (1 pétale vert, ocre-jaune et l'autre rose et rouge). Filet noir double.

Le champ, à fond blanc dont les tesselles sont disposées en imbrications d'écailles (voir mos. n° **9** *supra*), porte en son milieu un tableau figuré (pseudo-*emblema*) carré, de 1,20 m de côté environ, délimité par un filet noir double. Les parties subsistantes de ce tableau représentent en haut et à gauche, le toit d'une construction; en haut et à droite, une divinité fluviale masculine, au buste dénudé (la tête manque), aux jambes drapées d'un tissu à dominantes vertes, étendue et accoudée de son bras gauche à une amphore vue de face, d'où s'échappe de l'eau; de son aiselle jaillissent deux tiges de roseau; au dessous de ce personnage, des plages de tesselles ocres, brunes et jaunes évoquent un paysage vallonné, où poussent deux arbres. Au premier plan, l'essentiel de la composition est constitué d'un couple de personnages engagés dans un mouvement vif: à droite, un personnage masculin nu, drapé seulement d'un manteau vert aux plis amples qui couvre la jambe droite et revient sur le bras et le flanc gauche en une vigoureuse ondulation, s'avance en se penchant vers la gauche pour saisir le bras d'un personnage féminin dont le corps, très incliné vers la gauche, est revêtu d'un long *chitôn* blanc à travers lequel la jambe se devine en transparence. Du personnage masculin, il ne manque que la tête, dont on aperçoit cependant la barbe, grisonnante et abondante, et le bas des cheveux, également grisonnants; entre le bras gauche et l'épaule gauche, le personnage tient une longue hampe dont il manque la partie supérieure. Du personnage féminin, il ne reste que la moitié droite de la partie inférieure du corps, qui est vu de face, soit sa jambe gauche et la partie gauche du corps, jusqu'à la taille, au dessus de laquelle la tunique vient blouser; à la hauteur de sa taille, on aperçoit l'extrémité de sa main droite, tandis que derrière le retour du voile on aperçoit son coude gauche relevé, saisi par la main gauche du personnage masculin. Tout le tiers inférieur gauche du tableau est perdu.

Mentionné par le rapport de fouilles cité (*Africa* II, p. 281-282); J. P. Darmon, dans *BSNAF* 1975, p. 125-132.

J. P. Darmon, *ibid.*, pl. XIII. Ici, pl. XLVIII, XLIX, LXXXII.

La bordure en ligne de nœuds plats (ou nœuds d'Héraklès) paraît spécifiquement africaine, comme la composition de surface en lacis de nœuds plats (cf. *supra* mos. n° **10**). Elle se trouve à *Thysdrus*, dans le grand *oecus* de la Maison de la cour de la ferme Hadj Ferjani Kacem (Foucher, *Thysdrus 1961*, pl. XLIII et pl. XLV), mais l'exemple le plus proche du nôtre est certainement la bordure de la grande mosaïque d'Océan des Thermes de *Themetra* (Foucher, *Thermes romains*, pl. IX) : dimensions et mode de réalisation des nœuds plats identiques, mêmes jeu de couleurs, même ornementation externe de paires de «pompons», même ornementation interne des nœuds, à la seule différence que les fleurettes ont leurs pétales joints par une croix noire à centre blanc au lieu de partir d'un centre noir et de voir leurs pétales séparés par une ligne de tesselles blanches. Cette comparaison est d'autant plus instructive, que ce motif de bordure est relativement rare; le mosaïste néapolitain l'a répété trois fois dans la maison des Nymphes (cf. aussi mos. n° **30** et n° **31**)[1].

Le fond blanc en écailles se retrouve également à deux autres reprises (cf. *supra* mos. n° **13** et n° **9**; commentaire sous ce dernier n°).

Cette façon d'isoler un pseudo-*emblema* au milieu d'un fond blanc, en le délimitant au moyen d'un simple filet noir, pour n'être pas fréquente, se rencontre néanmoins : ainsi, à plusieurs reprises, dans la Maison des Laberii à *Oudna* (Gaukler, *Uthina*, pièces 18, 19, 23, 24, 25; il est malheureusement impossible de dire si le fond blanc était ou non traité en écailles).

Le personnage masculin est certainement Poséidon, reconnaissable à son ample manteau vert à reflets bleus, à son abondante barbe gris-bleu, ainsi qu'à son trident, aisément restituable. Le personnage féminin est une nymphe. Divers rapprochements permettent d'établir qu'il s'agit de la rencontre de Poséidon et de la nymphe Amymonè (Apoll., II, 1, 4; Hygin., *Fab.* 169). D'autres représentations du même épisode ont déjà été identifiées en mosaïque : ainsi à *La Canée* (V. Theophanidis, *Arch. Eph.* 1945-47, pp. 37-46, reprise par Ph. Bruneau, *B.C.H.*, 1965)[2]; le même sujet est traité sur un pavement en noir et blanc de la région de *Rome*, conservé au Vatican (Blake, II, p. 169 et pl. 35, 2) et, en polychromie, sur un pavement de *Thysdrus* (Foucher, *Thysdrus 1960*, pl. XVII et p. 42-43) où le personnage masculin porte un ample manteau sur son corps nu et où le personnage féminin, incliné à gauche comme le nôtre, fait le geste de supplication bien connu qui consiste à toucher le menton (et non pas le geste de repousser de la main; Amymonè, assoiffée par la sécheresse, supplie en effet Poséidon d'y mettre un terme, ce qu'il fera, en échange des faveurs d'Amymonè, en faisant jaillir la source pérenne de Lerne); ce thème iconographique était déjà traité par les peintres de vases attiques à figures rouges[3].

---

[1] Madame S. Gozlan prépare une étude sur les motifs à nœuds d'Heraklès, à paraître dans le *BCTH*.

[2] Et également à *Chypre* (cf. K. Nicolaou, *l.l.*, fig. p. 51). Sur *La Canée* cf. Berti, *l.l.*

[3] Cf. désormais E. Simon, *LIMC*, s.v. Amymonè, *cit.*, qui dresse un riche catalogue.

On est donc amené à identifier le dieu fleuve couché comme étant la source même de Lerne; quant à la construction qui apparaît en haut et à gauche de l'*emblema*, elle évoque peut-être le sanctuaire qui fut consacré à Poséidon en cet endroit, voisin du lieu où débarquèrent en Argolide Danaos et ses filles (sanctuaire de Poséidon Génésios : cf. Pausanias, II, xxxviii, 4). Il convient de restituer, à gauche de la nymphe, soit a terre, soit posée sur un rocher, un hydrie, renversée ou non, qui complète généralement les représentations de cette scène.

La source Amymonè était le lieu d'ablutions rituelles pré-nuptiales (Callimaque, fgt 66 éd. Pfeif. : «Les jeunes filles d'Argos tissaient pour Héra une robe longue. Après quoi, elles allaient se purifier à la source Amymonè»). Amymonè figure en qualité d'épouse légitime de Poséidon, trônant en majesté à côté de son époux, dans une mosaïque récemment mise au jour à Apamée par J.Ch. Balty (cf. *CRAI*, 1972, *cit.*). Voir ci-dessous p. 160sq., 198sqq., 204sqq.; également J.P. Darmon dans *BSNAF* 1975, *cit.*

25. **Pégase fait jaillir la source Hippocrène** (pl. XXXIV, XXXV et L)

Mis au jour en juin 1966 (fin de la 2e campagne de fouilles).

Pavait la partie ouest, légèrement surélevée, du *cubiculum* C 2. Séparée de la mos. n° **24** par une rangée de dalles de 30cm env. de large, la mos. n° **25** mesurait 3,20m sur 2,80m env. En grande partie conservée.

Déposée en été 1967 par les soins de M. Hamrouni, et conservée dans les réserves de la maison de fouilles.

Matériaux : marbre, pâte de verre. Palette : comme pour le n° **24**. Tesselles au dm^2 : parties géometriques, 120 à 150 env.; parties figurées : variable, allant jusqu'à 300 env.

Bande de raccord : à l'est, perdue; sur les autres côtés : 3 à 5 rangs de tesselles.

Bordure : à l'est, perdue; sur les trois autres côtés : double filet noir à redans s'imbriquant avec un double filet blanc à redans (redans = 4 tesselles); bande de 10 cm env. portant sur fond noir une tresse à deux brins (noir, blanc, rose, rouge, noir et noir, blanc, ocre-jaune, vert, noir) aux boucles ajourées d'une tesselle blanche; bande blanche de 4 rangs de tesselles. Du côté est, seul ce dernier élément de la bordure est conservé : cette bande blanche paraît y avoir été plus large (une dizaine de rangs de tesselles?), et abolissait peut-être de ce côté les autres éléments de bordure, venant mourir contre le dallage.

Le champ est divisé en deux parties inégales par un double filet noir : la partie ouest, de 1,20 m de large, est couverte d'un lacis de bandes de laurier, déterminant deux cercles tangents avec de part et d'autre un demi-cercle, recoupés par la bordure; chacun de ces cercles et demi-cercles est rempli d'une roue ou d'une demi-roue de tentures dont chaque pan, traité en dégradé vert, ocre jaune et blanc, est ornementé de redans; les rayons sont terminés par un « pompon » rose, rouge et noir; au centre, un fleuron géométrisé (ou un demi-fleuron) : croix noire, pétales triangulaires à base dentelée (blanc, rose, rouge) ornementés au milieu d'un petit « pompon » (vert et noir); à l'extérieur des lauriers, les écoinçons sont remplis chacun d'une paire de «pompons» (demi-fleurons géométrisés à pétales séparés par une demi-croix de tesselles blanches).

La partie est du champ, de 1,40 m de large env., est entièrement occupée par une scène figurée : à droite, une jeune femme, de face, entièrement dénudée, portant un collier et des bracelets aux bras, aux poignets et aux chevilles, tient derrière son dos, les deux bras levés à hauteur d'épaule, un tissu rouge doublé de vert dont elle s'apprête à se revêtir; immédiatement à gauche de celle-ci, une autre jeune femme, de dos, laisse voir son corps dénudé jusqu'aux cuisses, et porte autour des jambes un tissu rouge doublé de brun-rouge, qu'elle retient de son bras gauche, qui en est enveloppé; elle se penche vers la gauche et tient de la main droite le bras (partiellement perdu) d'un troisième personnage féminin qui, au centre de la composition, est plongé jusqu'au ventre dans une eau dont elle cherche à sortir en s'aidant de la main qui lui est ainsi tendue; cette troisième jeune femme, portant sur le dos un tissu vert à reflets rouges qui laisse voir la partie émergée de son corps, tourne son visage (partiellement perdu), avec un mouvement d'effroi, vers Pégase, qui occupe toute la partie gauche de la composition; Pégase est tourné à droite, vers le groupe des trois jeunes femmes, qu'il ne regarde pourtant pas, dardant vers le spectateur un regard furieux; sa patte avant droite est plongée dans la même eau centrale, tout près de la jeune femme qui s'en échappe; ses autres pattes sont sur la berge, le train avant fixe, le train arrière agité d'un violent mouvement, que soulignent les ondulations de la queue, visible entre les pattes arrière; au premier plan, au-devant de l'eau, une rive caillouteuse porte quelques arbustes; au dernier plan, au-dessus de la tête de Pégase et de la nymphe centrale, un sommet de montagne porte sur ses pentes, à droite et à gauche, un arbre; sous le poitrail de Pégase, on aperçoit un objet gisant à terre, au loin; le fond est blanc, le sol est évoqué par une plage de tesselles ocres, l'eau par des lignes enchevêtrées horizontales, de couleurs diverses, où dominent le vert et le brun; cette eau cache entièrement la partie immergée du corps de la jeune femme, mais laisse voir en transparence la patte et le sabot de Pégase; les jambes des jeunes femmes et les pattes de Pégase portent sur la terre une courte ombre. L'ensemble du tableau constitue un chef d'œuvre de la peinture en mosaïque, notamment par la perfection du modelé des corps, et tout particulièrement de celui de Pégase, réalisé en jouant d'une gamme très subtile de tons allant du rose au brun foncé, en passant par le mauve, le bistre, l'ocre-rose et le brun.

Mentionnée par le rapport de fouilles cité (*Africa* II, p. 282).

Deux photographies de détail publiées *ibid.*, Pl. III, 1 et 2. Ici pl. XXXIV, XXXV et L.

La guirlande de laurier utilisée ici est différente de celle représentée dans la mos. n° **13** (bordure) et dans la mos. n° **28** (couronnes). Elle est d'un type plus aéré (paires de feuilles divergentes, la partie axiale laissée en blanc) également très répandu en Afrique : on le trouve, par ex., plusieurs fois à *Sousse* (Foucher, *Inv. Sousse*, pl. III = n° 57025, pl. XIX = n° 57089, pl. XXXII b = n° 57125), et à *Thysdrus* (par ex. G. Picard dans *Mos. Gr. Rom.* fig. 12 = Bardo, inv. n° 70); on peut rapprocher de ce type de laurier celui, légèrement plus complexe, qui organise le champ de la mosaïque de l'*oecus* de la Maison de la procession dionysiaque, à *Thysdrus* également (Foucher, *Procession dionysiaque*, pl. XV, XVI et XVII), ou encore celui qui borde, à *Sfax*, la mosaïque de l'Océan (Fendri, *Sfax*, pl. XVIII). Cf. aussi une mos. du Vatican (= Blake, II, pl. 26).

Le motif de « tentures », soit sous forme de roue, ou de disque (cf. mos. n° **10**), soit en bordure rectiligne, ou encore en forme de coquille mériterait à lui seul une importante étude[4]. Il revient très souvent en Afrique, et il serait essentiel de parvenir à déterminer s'il caractérise une période, une école, un type de programme ornemental. Limitons-nous à citer quelques exemples de roues de tentures : à *Oudna*, dans le grand *oecus* de la Maison des Laberii (Gaukler, *Uthina*, mos. en U de la pièce 33); à *Thysdrus* dans la Maison du Paon (Foucher, *Thysdrus 1961*, pl. XIV : demi-roue de tentures ornementée de plumes de paon, en bordure d'abside); à *Dougga* dans la Maison de Dionysos et d'Ulysse (Poinssot dans *Mos. Gr. Rom.*, fig. 25 = mos. de Dionysos et des Saisons); à *Bulla Regia* (Hanoune, *Bulla Regia*, n° 35, n° 160 = maison de la Chasse, n° 193 = *ibid.*, n° 192 = *ibid.* et n° 161 = *ibid.*); à *Althiburos* dans le péristyle de la Maison des Muses (Merlin, *Althiburos*, pl. V et VI = Ennaïfer, *Althiburos*, pl. XXXIX; dans une composition en lacis de nœuds d'Héraklès); à *Timgad* (S. Germain, *Timgad*, n° 21 — dans une composition en lacis de nœuds d'Héraklès —, n° 168); à *Hippone* (*Inv.*, III, n° 41). Hors d'Afrique, les exemples de *Piazza Armerina* sont particulièrement proches du nôtre. Ostie n'en présente aucun exemple; mais Rome en présente au moins un (Blake, III, p. 99 = pl. 19, fig. 1). Aux limites de la Proconsulaire, *Sabratha* en fournit également un bel exemple (Aurigemma, *Mos. Tripolit.*, pl. 11 et 14). Ce motif paraît très peu attesté en Gaule : on l'aperçoit cependant à *Besançon* (*Recueil*, I, 3, n° 267 = pl. III). En Germanie supérieure on le trouve sous forme de demi-roues, proches de la coquille (*ibid.*, n° 472 = pl. XCVI et XCVII). En Suisse, la mosaïque dionysiaque d'Avenches en fait un usage répété et plus caractéristique (Gonzenbach, 5.3 Avenches I = pl. 78 et 79), mais en faisant épouser aux roues de tentures les contours d'octogones. Le motif ne paraît pas d'usage en Orient.

---

[4] Voir en dernier lieu la liste dressée par M. Ennaïfer dans *Althiburos*, p. 58-62.

Pour l'iconographie antique de Pégase, cf. Salomonson, dans *Oudheidkundige Mededelingen* XLIII, 1962; Y. Allais, dans *Libyca* VII, 1959; J. Aymard, dans *MEFR* 1935; S. Reinach, *Cultes*, V, p. 243-254; voir aussi Guidi, *La villa del Nilo*, à propos de la toilette de Pégase (cf. *supra*, mos. n° **8**). Du point de vue mythologique, d'importantes indications sur Pégase sont données par M. Detienne, dans *Athena and the mastery of the horse* (*History of religions*, vol. 11 n° 2, Nov. 1971, p. 164-184) = *Le mors éveillé* dans *Les ruses de l'Intelligence*, Paris, 1974, p. 176-200. Cf. l'index *infra*, *s.v.* Pégase, pour retrouver l'ensemble de la bibliographie.

Cette représentation n'a pas de parallèle direct, mais son interprétation ne souffre pas d'hésitation : il s'agit d'un épisode précis du mythe de Pégase, où celui-ci, frappant le sol de son sabot, en fait jaillir la source Hippocrène. Cet épisode était localisé par la tradition aussi bien en Béotie, sur l'Hélicon (Pausanias, IX, xxxi, 3) que dans la région de Trézène (Paus., II, xxxi, 9). Ici et là, une valeur rituelle et purificatrice était attachée aux eaux de cette source : sur l'Hélicon, Hippocrène était associée au culte des Muses; à Trézène, cette source était liée au souvenir de la purification d'Oreste, souillé par le meurtre de sa mère. La représentation, en arrière plan, du paysage montagneux, pourrait faire supposer que le mosaïste suivait la tradition béotienne, qui semble avoir été la plus communément répandue (déjà Nicandros, poète alexandrin, cité par Antoninus Liberalis, IX), et plaçait la scène sur l'Hélicon. Mais l'autre identification reste possible (cf. *Infra*, 2^e^ partie : Interprétation).

Le groupe des trois nymphes évoque peut-être de façon précise les trois Pégasides : Hippocrène est, bien entendu, la nymphe jaillissante, qui rejoindrait ses sœurs Castalie, source du Parnasse, et Pirènè, source de Corinthe, traditionnellement associées à Pégase (cf. S. Reinach, *Cultes V*, p. 252); l'idée exprimée est peut-être plus générale : la nymphe à peine née rejoint ses compagnes, qui forment la collectivité innombrable des nymphes; le nombre 3 exprime alors la pluralité : c'est ainsi que procèdent de nombreux ex-voto aux nymphes qui se bornent à en représenter trois (S. Reinach, *Répertoire des reliefs*, II, p. 154 à

156)[5]; la disposition relative des nymphes, sur notre pavement, celle du milieu étant représentée de dos, évoque le groupe des Grâces ou des Heures dans sa disposition canonique; or il est attesté que ce groupe plastique a bien été utilisé pour représenter la collectivité des nymphes (*ibid.*, p. 155).

La nymphe de droite a une pose fréquemment prêtée aux divinités féminines nues, notamment à Aphrodite (cf. S. Reinach, *Répertoire de la statuaire*, II, 1, p. 341 etc.), comme en témoignent d'innombrables terres cuites, ainsi que des peintures en mosaïque (par ex. mos. d'*El Djem*, *Inv.*, II, suppl., n° 71 f). Bien que le modelé de notre nymphe soit raffiné et d'un effet très heureux, son buste trop allongé et quelque peu cylindrique, avec cette petite poitrine très haute, fait songer, par exemple, à telle néréide de *Sabratha* (*emblema* du *tablinum* de la Maison de l'Acteur tragique = Aurigemma, *Mos. Tripolit.*, pl. 16), tandis que telle autre du même site, vue de dos (*ibid.* pl. 15), présente beaucoup d'affinités — y compris pour le dessin du profil — avec notre nymphe médiane; noter que dans ce dernier *emblema* l'eau est traitée de façon illusionniste, avec un effet de demi-transparence très comparable au nôtre. La nymphe vue de dos est représentée selon un modèle lui aussi tout à fait canonique, souvent utilisé par les mosaïstes: ainsi à *Marseille* (*Inv.* I, n° 29)[6], *Sousse* (*Inv.* II, n° 135, pl. couleur, = Foucher, *Inv. Sousse*, n° 57105), *Themetra* (Foucher, *Thermes romains*, pl. XVII a) etc.; l'inclinaison du buste est seulement un peu plus marquée. La nymphe jaillissante est plus originale, et, dans le même temps, moins réussie; la non représentation de la partie immergée du corps n'est pas inhabituelle: cf. Aurigemma, *cit.*, pl. 96 (*Leptis Magna*, Villa del Nilo), et les dauphins de notre bassin B 3 (*supra*, mos. n° **20**)[7].

C'est Pégase ici qui attire tous les regards, et qui a été l'objet de tous les soins du mosaïste: cette image admirable évoque mieux qu'aucune autre la puissance impétueuse de ce fils de Poséidon, et le regard terrible de ce fils de la Gorgone, le «βλέμμα γοργόν» dont l'éclat inquiétant révèle la puissance démonique présente dans le cheval (sur tout ceci voir M. Detienne, cité ci-dessus). Cette représentation de Pégase n'appartient à aucune des séries connues (Pégase monté par Bellérophon et combattant la chimère, Pégase conduit pour boire à la source Pirènè, enfin Pégase soigné par les nymphes, — pour laisser de côté les représentations archaïques encore plus éloignées de la nôtre), encore qu'elle s'apparente à la série dont dépend la Toilette de *Leptis Magna* (immersion des pattes et βλέμμα γοργόν: cf. Aurigemma *cit.*, pl. 93; représentation probable d'Hippocrène: cf. Aurigemma *cit.*, pl. 92), d'un style pourtant tout différent, et aussi à la peinture du tombeau des Nasonii (nymphe à moitié immergée: cf. Reinach, *Rep. Peint. gr.*, p. 181)[8].

---

[5] Cf. par ex. G. Becatti, *Ninfe*, fig. 69: relief votif aux Nymphes avec Apollon (Ischia).

[6] L. Foucher, «Note sur une mosaïque de Marseille», *cit.*, a étudié diverses occurrences, en mosaïque, de ce modèle iconographique.

[7] Sur l'iconographie des Nymphes, on consultera la synthèse proposée par H. Sichtermann dans l'*Enciclopedia dell'Arte Antica*, tome V, p. 502-505, s.v. *Ninfe* (1963).

[8] Non seulement le nom d'Hippocrène (Source du Cheval) mais le nom même de Pégase implique une relation privilégiée de celui-ci avec les sources, αἱ Πηγαί.

Voir ci-dessus s. mos. n° **8**, ci-dessous s. mos. n° **32** et 2ᵉ partie, *Interprétation*, part. p. 210sqq. L'objet sous le poitrail de Pégase pourrait être un mors.

26. **Édifice** (pl. LI)

Découvert en automne 1966 (troisième campagne de fouilles).

Pavait le seuil conduisant du pseudo-*atrium* A 2 à la pièce n° 10. Ce petit tapis devait constituer un carré d'environ 40 cm de côté (= 1 pied de 39 cm), mais était en partie perdu.

En l'état. Matériau : marbre. Couleurs : blanc, noir, vert sombre, brun foncé, brun, ocre-jaune, jaune, jaune pâle, rouge vif, rose. Nombre de tesselles au dm^2 : 250 env.

En place.

Bande de raccord : presque entièrement perdue (quelques rangs de tesselles).

Bordure : double filet noir.

Le champ est entièrement occupé par une représentation figurée : sur fond blanc, un édifice vu de face; au milieu du rez-de-chaussée s'ouvre une grande porte ornée au linteau d'une guirlande blanche et rose, et encadrée d'ornementations murales assez indistinctes; au delà, à droite et à gauche, deux autres ouvertures se laissent deviner, dont il est impossible de dire si ce sont des portes ou des fenêtres; au premier étage règne, sur toute la façade, une colonnade dont l'architrave, figurée par un filet de tesselles blanches, supporte un toit de tuiles (tuiles roses, noues rouge vif); aux extrémités droite et gauche de ce premier étage s'élèvent deux tours carrées; la majeure partie de la tour droite est perdue; la tour gauche supporte un petit toit de tuiles à double pente ornementé d'une paire de bois de cerf; au milieu, en arrière de la colonnade, se dresse une tour plus large que les tours latérales et qui devait être plus haute (mais la partie supérieure manque); derrière la colonnade également, et dans l'espace ménagé entre la tour centrale et chaque tour latérale, apparaît le haut d'un arbre (tesselles brunes, ocre jaune et jaunes), tandis que de l'extérieur de la maison, à gauche, un palmier maigre et incliné (dont la base du tronc manque) vient surplomber la tour latérale gauche.

Inédit.

Jamais reproduit. Ici, pl. LI.

Nous ne connaissons pas d'autre exemple de seuil portant une représentation de ce genre. Le motif a cependant pu être employé ailleurs : la maison évoquant par excellence l'idée d'accueil et d'hospitalité bénéfique, il n'y a rien d'étonnant à ce que l'on ait songé à en représenter sur les seuils. Il y a peut-être ici une valeur sémantique plus précise, mais qui nous échappe.

Les représentations d'architectures dans la mosaïque romaine et plus particulièrement romano-africaine mériteraient à elles-seules toute une étude. Signalons simplement ici que du point de vue du dispositif iconographique, nous sommes très près de celui adopté au centre de la mosaïque du seigneur Julius, de Carthage (cf. par ex. Ennaïfer, *Civ. Tun.*, p. 31; = Bardo, inv. I, publiée par Merlin, *Seigneur Julius*; photogr. également dans Précheur-Canonge, *Vie rurale*, pl. IV) : bâtiment représenté de face, porte centrale, tours carrées latérales à toit de tuiles (mais ici pyramidal), colonnade régnant sur le premier étage (mais ici avec arc en plein ceintre au lieu d'architrave), bâtiments plus importants et plus hauts dépassant en arrière de la colonnade (mais ici, en plus d'une tour carrée, un groupe de quatre coupoles), palmier maigre surplombant la tour de gauche (mais ici venant de l'intérieur). De toute évidence, c'est le même stéréotype iconographique, et le même type de construction qui se retrouve ici et là. Mais le traitement en est fort différent : nous avons affaire à Néapolis à une miniature, traitée en *opus quasi-vermiculatum*; de ce point de vue technique, nous sommes très près de certaines représentations d'architectures dans les tableautins de *Zliten* représentant des fermes et des travaux champêtres (notamment, cf. Aurigemma, *Mos. Tripolit.*, pl. 124: on notera la façon dont est traitée la colonnade), ou de certains éléments du décor des pseudo-*emblemata* de la Villa du Nil à *Leptis Magna* (cf. *ibid.*, pl. 90, la façon dont sont traitées les colonnades et les toitures du port semicirculaire de la mosaïque des petits Amours).

Nous avons pu identifier comme étant une paire de bois de cerf l'ornement de la toiture de la tour de gauche par référence à d'autres représentations où le même ornement apparaît de façon beaucoup plus distincte : par exemple à *Sousse* (Foucher, *Inv. Sousse* n° 57120 = pl. XXVII), *Leptis Magna* (Aurigemma, *Mos. Tripolit.*, pl. 112). Il s'agit ici, à n'en pas douter, de l'évocation d'une pratique réelle : sans doute plaçait-on ces paires de bois de cerf sur les toits dans une intention prophylactique; mais la symbolique précise sous-jacente à cette coutume reste énigmatique.

27. Amymonè se refuse au Satyre (pl. LII, LIII, LIV)

Mis au jour à l'automne 1966 (troisième campagne de fouilles).

Pavait la pièce n° 10 qui, contigüe au *cubiculum* C 2, donnait sur le pseudo-*atrium* A 2 et constituait le pendant de la pièce n° 1 par rapport à l'axe de l'*oecus-triclinium* (dimensions de la pièce n° 10: 4,60 m × 3,20 m env.). En parfait état de conservation au moment de la découverte, sauf en certains points de la bordure et des parties marginales du champ.

En place, sauf en ce qui concerne le pseudo-*emblema*, qui a été déposé en été 1967 par les soins de M. Hamrouni, et qui est conservé dans les réserves de la maison de fouilles.

En l'état. Matériaux : marbre et terre cuite (pour le rouge). Couleurs : noir, blanc, vert, ocre jaune, rouge, rose. Nombre de tesselles au dm^2 : 120 env. Ceci pour la partie géométrique du décor. Pour le pseudo-*emblema*, les matériaux sont le marbre, et la pâte de verre (pour le vert d'eau); la palette, très riche, est sensiblement la même que dans le cas des pseudo-*emblemata* des n° **24** et **25** : noir, blanc, rose pâle, rose, ocre rose, rose orangé, ocre, bistre, brun, brun foncé, rouge brique, jaune pâle, jaune, ocre jaune, vert d'eau, vert émeraude, gris-vert, vert olive ; le nombre de tesselles au dm^2, très variable, oscille entre 200 et 350 env.

Bande de raccord : 20 cm env. à l'Est et à l'Ouest ; 10 cm env. au Nord et au Sud. Le tapis ainsi délimité mesure 4,15 m × 3 m. env.

Bordure : largeur totale, 20 cm env. ; bande de 13 cm env. portant sur fond noir une «ligne de diapasons» (ou «de tridents»), dont chaque élément est alternativement noir, rouge, rose, blanc, noir, et noir, vert, ocre-jaune, blanc, noir ; bande blanche de 4 rangs de tesselles ; double filet noir (*Répertoire*, n° 249).

Le champ est composé d'un fond unitaire à décor géométrique et d'un pseudo-*emblema*.

Le fond est organisé par une composition d'hexagones adjacents (selon l'axe Est-Ouest) et tangents (selon l'axe Nord-Sud), déterminant des lignes de losanges. Les hexagones ont 37,5 cm de hauteur et 43 cm de largeur (en moyenne), ce qui donne aux losanges 37,5 cm sur le grand axe, et 21,5 cm sur le petit axe. Il y a, d'Est en Ouest, une ligne de demi-hexagones, puis 9 lignes d'hexagones, puis de nouveau une ligne de demi-hexagones ; du Nord au Sud, on compte 6 lignes d'hexagones. Hexagones et losanges sont réalisés au moyen de lignes de perles alternativement rouge brique (ellipses formées de 8 tesselles en moyenne) et noires (une tesselle noire posée sur la pointe). Les hexagones portent un cercle de 21,5 cm de diamètre réalisé au moyen d'un filet denteIé de trois rangs de tesselles (ocre-jaune, vert, noir), chargé en son centre d'une fleurette à pétales rouges, roses et blancs, chargée d'une croix noire à centre blanc. Les losanges portent un fleuron cruciforme de deux pétales en fuseau noirs, verts et ocre-jaune selon le grand axe, et deux pétales trifides noirs, rouges et roses selon le petit axe (*Répertoire*, n° 417).

Le pseudo-*emblema* est délimité par une bordure de deux rangs de tesselles noires. C'est un rectangle de 1,50 m sur 1,10 m (très exactement 3 fois $^1/_2$ la largeur d'un hexagone sur 3 fois sa hauteur) dont l'axe transversal se confond avec l'axe longitudinal (Est-Ouest) du tapis, et dont l'axe longitudinal est situé à une distance de la bordure Est égale à 1,10 m (= 3 fois la hauteur des hexagones du fond). De ce fait le pseudo-*emblema* s'inscrit avec régularité à l'intérieur de la trame géométrique du fond, ses petits côtés étant tangents à la première et à la dernière ligne de losanges entiers, et ses longs côtés étant adjacents à la première et à la cinquième ligne transversale (Nord-Sud) d'hexagones entiers (voir pl. LIII). Un tableau figuré en occupe toute la surface, orienté de façon à être vu du côté Est, qui est aussi celui auprès duquel se trouve située l'entrée de la pièce : en entrant, il suffisait donc de faire un demi-tour à droite pour être face à la scène représentée. La partie gauche du tableau est occupée par une construction (tombe?) carrée trois fois plus haute que large établie sur une base également carrée; elle est traitée en perpective (blanc, ocre, ocre-jaune, bistre, brun, brun foncé); à gauche de la base s'élève le tronc d'un arbuste qui, passant en oblique devant elle, paraît l'envelopper et fait retour au-dessus d'elle en la recouvrant de son feuillage (brun foncé, vert olive, gris-vert, vert d'eau, vert émeraude, brun, ocre-jaune, jaune, noir); à droite de la base s'appuie une souche dont s'échappent des rameaux qui, vers le haut, vont mêler leur feuillage à celui du premier arbuste (même palette); au-dessus est posé un objet (vase? urne?) jaune (= en or?) (jaune pâle, jaune, ocre-jaune, brun foncé, gris-vert), sous lequel un ruban vert (vert émeraude, gris vert, brun foncé) retombe sur le devant, en oblique, pour s'accrocher à une courte branche du premier arbuste. La partie droite du tableau est occupée par un autel carré, moins élevé que la première construction, qui était aussi entouré de feuillages; la base et le sommet en étant perdus, il est difficile de dire d'où provenait le feuillage qui l'enveloppait et si un objet était également posé dessus; il était traité en perspective, comme ci-dessus (même palette) et sur le devant retombait, en oblique, un rinceau de feuillage; le coin supérieur droit du tableau, conservé, laisse voir le haut d'un vase à deux anses recourbées, ce qui permet de restituer un élément d'architecture ou une colonne supportant ce vase. Entre les deux édicules, et au milieu de ce paysage sacré, un groupe de deux personnages se trouve engagé dans une vive action : à gauche, un personnage masculin musclé, à la peau brune, entièrement nu, vu de profil, saisit vers la droite à la hauteur de la poitrine, de son bras droit, une jeune femme demi-nue qui lui tourne le dos dans un mouvement de fuite; celle-ci est vue de dos; son bras gauche, par dessus le bras droit de son agresseur, s'appuie sur la hanche de celui-ci pour tenter de le repousser; son bras droit replié au-dessus de sa tête est saisi par la main gauche de l'homme, dont on aperçoit les doigts; la femme a retourné son visage en arrière et son profil s'affronte au profil menaçant, dans un tête à tête intense, si l'on en juge surtout par l'expression redoutable du visage masculin; elle avance très loin sa jambe gauche fléchie et son pied touche presque à l'autel qui est à droite du spectateur; mais son pied droit a buté sur une souche, son genou droit a touché terre : sa situation paraît désespérée. La jeune femme porte des bracelets aux bras, aux poignets et aux chevilles, ainsi qu'un collier (jaune, ocre jaune, brun), ses jambes sont enveloppées d'un tissu rouge (rouge, brun foncé, brun, rose, rose-orangé, jaune, blanc), son corps au modelé souple et aux formes plantureuses est beaucoup plus clair que celui de son agresseur (blanc, rose pâle, rose, bistre, ocre, brun, brun foncé), et sa chevelure (brun, ocre, brun foncé) est ornée de feuillage (vert émeraude, gris-vert). L'homme (brun, rouge, rose orangé, rose, brun foncé) est paré seulement de feuillage mêlé à ses cheveux; le vêtement tacheté qui a glissé derrière lui (jaune pâle, ocre, gris-vert, brun) est une pardalide, ce qui le désigne comme un satyre. Le fond est blanc; le sol n'est pas marqué, et n'est suggéré que par les souches et quelques buissons; les ombres ne sont pas du tout indiquées, sauf sous la jambe droite fléchie de la jeune femme (ocre jaune et ocre) (pl. LII et LIV).

Inédite.

Revue de l'Art 37, 1977, fig. 8, p. 73. Ici, pl. LII, LIII et LIV.

La bordure en « ligne de diapasons » n'est pas très fréquente, mais on en trouve néanmoins une série d'exemples. Non loin de Néapolis, elle apparaît au *Djebel Oust* en bordure de panneau (Fendri, dans *Mos. Gr. Rom.*, fig. 7), ainsi qu'à *Oudna* où elle constitue, avec une bordure en « ligne de solides » proche de la nôtre (cf. mos. n° **10**), l'entourage du tapis qui, interrompant la mosaïque du péristyle de la maison des Laberii, s'étend au devant du grand *oecus* (Gaukler, *Uthina*, plan général). Elle se retrouve à Sousse (Foucher, *Inv. Sousse*, pl. LI a = n° 57241), et ce même site renferme le seul exemple du même motif traité en composition de surface (*ibid.* pl. LVII a = n° 57236); à *Acholla* elle apparaît dans les Thermes de Trajan en bordure de médaillon (mos. du *caldarium* = G. Picard, *Mos. d'Acholla*, mos. nº 16); à *Sfax*, également en bordure de médaillon, dans la fouille des Océans (salle 5, cf. Fendri, *Sfax*, pl. X); à *Douggha*, dans la Maison du *Trifolium* (*Inv.*, II, nº 560, Pl.) où elle borde une mosaïque florale d'un type qu'on pourrait dire «thamugadien»; à *Bulla Regia*, elle est attestée en bordure de panneaux carrés (Hanoune, *Mos. Bulla Regia*, nº 39) dans un pavement qui comporte des fleurons composites proches de ceux de notre péristyle (= mos. nº **18**) ainsi que de grosses *hederae* cordiformes (*ibid.*); à *Timgad* elle sert de bordure latérale à une mosaïque marine comportant un rinceau sur fond noir typiquement «thamugadien» (Germain, *Timgad*, nº 161 = pl. LII); à *Hippone* elle est utilisée en même temps que la bordure en grecque aplatie (cf. notre mos. nº **3**) pour délimiter un tapis (*Inv.* III, nº 39). Hors d'Afrique, il est significatif qu'elle soit attestée à *Piazza Armerina* (Gentili, *Mos. Figurati*, pl. XLVI = pièce nº 43, dite «des Amours vendangeurs»). En revanche, elle n'est attestée dans aucun des volumes parus ou à paraître du *Recueil général des Mosaïques de la Gaule*, pas plus que d'Allemagne, de Suisse ou d'Italie[9]; le site d'Antioche n'en contient aucun exemple.

La composition en hexagones tangents et adjacents déterminant des lignes de losanges est un canevas qui paraît attesté en Italie au premier siècle ap. JC (réalisé en carreaux de terre cuite en forme d'hexagones et de losanges : cf. Blake, I, pl. 43, 1) et qui s'y retrouve couramment par la suite (par ex. plusieurs fois à Ostie : cf. Becatti pl. XXI = nº 362 et 393 et pl. LIX = nº 443). On le retrouve tout naturellement, comme ailleurs, en Afrique : *Sousse* en offre un bel exemple (Foucher, *Inv. Souse*, pl. XIV e = nº 57065); à *El Djem*, c'est ce motif qui orne le *triclinium* de la Maison du Paon (Foucher, *Thysdrus 1961*, pl. IV); ce canevas se retrouve encore, par ex., à *Althiburos* où il couvre le champ du pavement de la pièce K de la Maison des Muses (Merlin, *Althiburos*, pl. V = Ennaïfer, *Althiburos*, plan II); à *Carthage*, réalisé au moyen de guirlandes de laurier épaisses, il couvre le péristyle de la Maison des Chevaux, ainsi que le champ d'une autre mosaïque, aujourd'hui au British Museum (Salomonson, *Mos. aux Chevaux*, pl. XII 1, 2, 3). Cependant, nous ne connaissons aucun exemple de sa réalisation au moyen de lignes de perles en dehors de ceux de Néapolis (cf. aussi *infra* les nº **28** et **31**), et ce traitement confère au motif une élégance et une richesse qui ne se rencontre pas ailleurs.

L'iconographie du pseudo-*emblema* appartient à une série traditionnelle : il s'agit d'une des dispositions possibles pour la représentation du thème «satyre et nymphe», lorsque l'artiste veut suggérer de la part du satyre une agression ou du moins une pressante invite. Une peinture de *Pompéi* constitue l'un des chefs-d'œuvre et l'un des archétypes de la série : il s'agit d'une fresque de la Maison de l'Épigramme, datable de 30 av. JC (notre pl. LV; cf. par ex. Villard, *Grèce*

---

[9] On la trouve cependant à Desenzano (cf. Ghislanzoni, *l.l.*, pl. I). Tout récemment, un nouvel exemple à Maktar, cf. G.Ch. Picard cité ci-dessus, p. XXXIII.

Hellénistique, p. 198, fig. 208, bibliogr. p. 376)[10]; à quatre siècles de distance, et malgré la différence des techniques et des styles, la fixité du dispositif est remarquable: même disposition respective des personnages, même entrecroisement des bras, même face à face intense, même génuflexion de la nymphe qui touche terre à droite; même flexion de la jambe droite du satyre; même absence de représentation de sa jambe gauche; néanmoins des différences notables confirment qu'il s'agit de la libre exécution d'un dispositif appris, et non de la reproduction mécanique d'un prétendu «carton» : à Néapolis, le bras de la nymphe fait un tout autre mouvement, son visage est légèrement au-dessus de celui du satyre au lieu d'être nettement au-dessous, son bras gauche est passé au-dessus du bras qui l'enlace, la main gauche touche l'aine et non pas la cuisse de l'agresseur, la jambe gauche marque un véritable mouvement de fuite, ce qui n'est pas du tout le cas à Pompéi, où la nymphe paraît devoir être beaucoup moins «cruelle» que sa cousine de Néapolis, dont la détermination à résister paraît beaucoup plus farouche. Utilisant les mêmes formes, dont la permanence d'un bout à l'autre de l'Empire est évidemment remarquable, le peintre de Néapolis fait œuvre originale, et raconte une tout autre histoire. Divers rapprochements permettent d'établir avec certitude qu'il s'agit ici d'un épisode précis du mythe d'Amymonè, celui où, en quête d'eau, dans la plaine désertique de Lerne, elle est soudain agressée par un satyre qui tente de lui faire violence; cet épisode précède immédiatement, dans le récit mythique, l'intervention de Poséidon, qui met le satyre en fuite et met fin à la sécheresse en faisant jaillir la source de Lerne (cf. mos n° **24**) (Apollodore, *Bibl.*, II, 1, 4 sq et Hygin, *Fab.* 169). On trouvera la liste des autres représentations de cet épisode dans l'article *Amymonè* du *LIMC* (E. Simon, *cit.*). En mosaïque, il n'apparaissait jusqu'ici que dans la mosaïque de la Canée, en Crète, selon un dispositif très voisin du nôtre, même si la réalisation en est plus fruste (cf. Bruneau, *BCH* 1965 et, en dernier lieu, F. Berti, *l.l.*; voir aussi J. P. Darmon dans *BSNAF* 1975).

Le dispositif iconographique était bien connu des mosaïstes de Byzacène, puisqu'on le retrouve employé à *Thysdrus*, de façon beaucoup plus sommaire, dans la Sollertiana Domus (Foucher, *Thysdrus 1961*, pl. XXV, b), avec une inversion de sens et d'autres différences notables. Notons qu'alors que le satyre est ithyphallique à Pompéi, il ne l'est pas à Thysdrus, et qu'à Néapolis ses *aidoia* sont complètement cachés par le bras de la nymphe (de même, Poséidon n'est pas ithyphallique dans la mos. n° **24**) : il y aurait peut-être ici un trait de mœurs; cette impression est renforcée par la substitution fréquente en Afrique de symboles phalliques à la représentation directe du phallus (serpent, brandi par le satyre : cf. L. Foucher, *ibid.* pl. XXV, d; ou encore *hedera* de forme non équivoque : cf. Germain, *Timgad*, n° 96).

Voir ci-dessous, 2e partie, *Interprétations*, part. 188-189, 207.

---

[10] Dispositif voisin, toujours à Pompéi (Musée de Naples, Inv. 27693), reproduit dans M. Grant, *Eros a Pompei*, p. 158.

28. Couronnes de laurier et xénia (pl. LVI, LVII, LVIII, LIX, LX et LXXXIII)

Mis au jour en automne 1966 (troisième campagne de fouilles).

Pavait la pièce n° 11, appartenant à l'aile Est de la maison, dont les dimensions sont de 4,50 m sur 5,60 m env. En assez bon état de conservation au moment de la découverte (pl. LVI, 1).

En place.

En l'état. Matériaux : marbres, terre cuite. Couleurs : pour le décor géométrique : blanc, noir, rouge, rose, ocre jaune, vert; les couronnes de laurier comportent trois nuances de vert : vert pâle, vert d'eau, vert olive; la palette des différents médaillons est plus riche (couleurs indiquées dans la description ci-dessous). Nombre de tesselles au dm^2 : pour la partie à décor géométrique, env. 120; pour les couronnes de laurier, 150 à 200; pour les médaillons, très variable, entre 150 et 300 env.

Bande de raccord : 15 cm env. à l'Est et à l'Ouest; 10 cm env. au Nord et au Sud (tesselles blanches disposées selon une orientation Nord-Sud).

Bordure : largeur totale d'env. 40 cm; double filet noir; bande blanche de 29 rangs de tesselles portant un méandre de svastikas et de carrés : carrés dessinés par un double filet noir, centre ocre-jaune; méandre de svastikas dessiné par deux doubles filets en méandre, l'un ocre jaune, l'autre rouge. Double filet noir (*Répertoire*, n° 264).

Le champ, à fond géométrique unitaire, comporte un grand panneau rectangulaire.

Le fond porte une composition d'hexagones adjacents et tangents (*Répertoire*, n° 417) en tous points identique à celle de la mosaïque n° **27** (cf. *supra*). D'Est en Ouest, on dénombre 8 rangées d'hexagones adjacents et, du Nord au Sud, $^1/_2$, puis 11, puis de nouveau $/_2$ rangées d'hexagones tangents. Ce qui confère au champ les dimensions suivantes : 43 cm × 8 = 3,44 m sur 37,5 cm × 12 = 4,50 m.

Le panneau, qui est adjacent à la bordure Ouest du tapis (c.-à-d. face à l'entrée de la pièce donnant sur le péristyle), a une hauteur égale à 5 rangées d'hexagones (= 2,15 m) et laisse visibles au Nord comme au Sud deux demi-rangées d'hexagones qui le séparent des bordures Nord et Sud du tapis (longueur du panneau : 3,75 m); trois rangées d'hexagones le séparent de la bordure Est du tapis.

Ce panneau est à son tour délimité par une bordure composée d'un double filet noir (qui, à l'Ouest, se confond avec le double filet noir intérieur de la bordure Ouest du tapis), d'un double filet blanc (qui, sur le côté Sud s'élargit d'Ouest en Est jusqu'à constituer une bande de 8 rangs de tesselles, servant ainsi à corriger une irrégularité vraisemblablement due au parallélisme imparfait des murs Nord et Sud de la pièce; cf. pl. LVIII), et d'une bande de 16 cm. env. portant sur fond noir une tresse à quatre brins (dont les brins changent de couleurs selon qu'ils passent à l'extérieur, au milieu, ou à l'intérieur : trajet externe = noir, rouge, rose, blanc, noir; trajet intermédiaire = noir, vert d'eau, vert pâle, blanc, noir; trajet interne = noir, vert pâle, ocre jaune, blanc, noir). De cette tresse extérieure sont issues longitudinalement 1 et transversalement 3 tresses identiques qui quadrillent le panneau de façon à l'organiser en deux rangs de 3 cases carrées (de 80 cm de côté env.) et 1 case rectangulaire (80 sur 40 cm env. = $^1/_2$ carré) (*Répertoire*, n° 310).

Dans chaque case ainsi délimitée (fig. 2) un cercle inscrit formé d'un double filet noir, de 38 cm env. de rayon (demi-cercle dans les deux rectangles), détermine quatre écoinçons (deux dans les rectangles) remplis chacun d'un triangle rectangle à base curviligne (ocre-jaune, vert pâle et noir selon l'axe NO-SE et rose, rouge et noir selon l'axe NE-SO de chaque case. A l'intérieur de ce cercle, les cases **a**, **d**, **e** et **h** portent une couronne (ou pour **h** une demi-couronne) de laurier fané (fond rouge, feuilles ocre-jaune et blanches avec quelques touches de vert pâle) doublée à l'intérieur d'un double filet noir et vert déterminant un médaillon intérieur de 28 cm env. de diamètre; quant aux cases **b**, **c**, **f**, et **g**, elles portent une couronne (ou, pour **g**, une demi-couronne) de laurier vert (fond noir bordé de vert, feuilles vert d'eau, vert pâle, vert olive avec quelques touches d'ocre jaune) doublée à l'intérieur d'un double filet noir et rouge déterminant de la même façon un médaillon de 28 cm env. de diamètre.

Les demi-médaillons **g** et **h** sont remplis chacun par un demi-fleuron formé de trois pétales lancéolés verts reliés entre eux et à la bordure par des arceaux verts (vert olive, noir) adjacents à quatre pétales roses (rouge, rose, blanc) trifides, et dont le centre est matérialisé par un bouton noir à centre blanc (pl. LVIII).

Les médaillons comportent chacun un motif figuré différent appartenant au répertoire traditionnel des *xenia*: le médaillon **a**, un

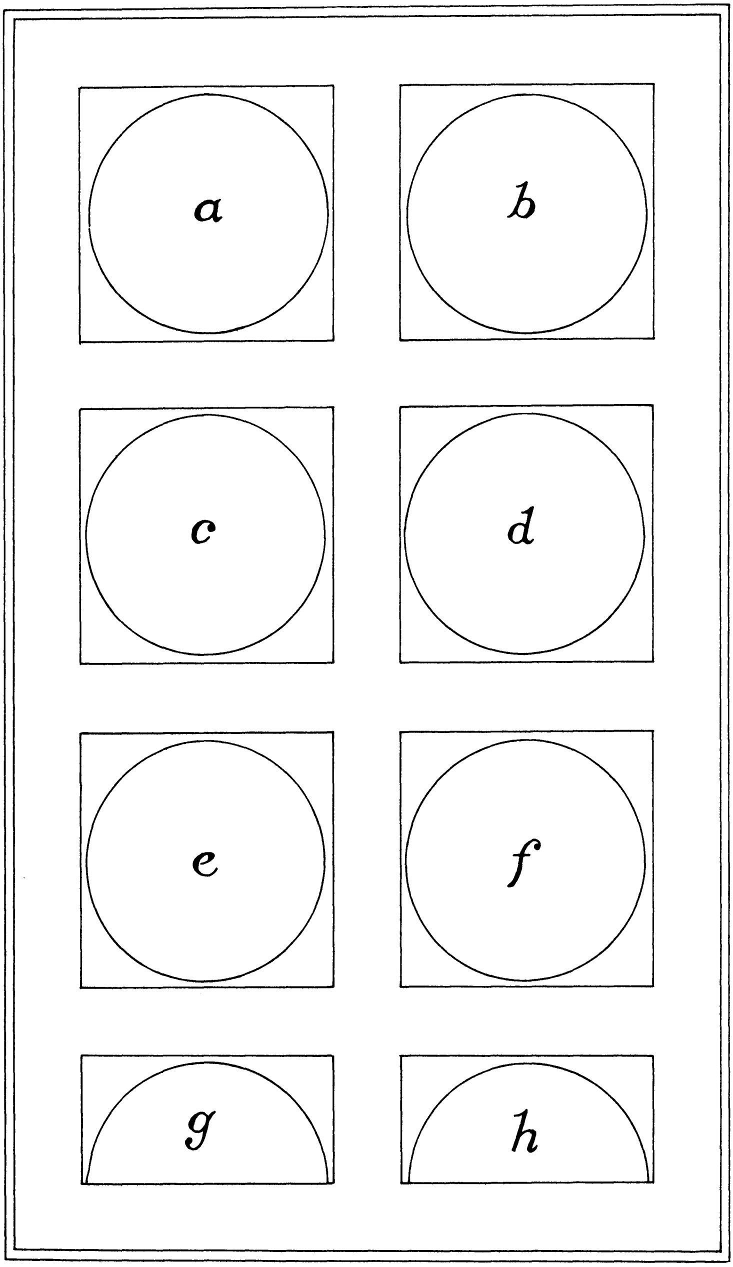


Fig. 2. Schéma d'organisation de la mos. n° **28**.

poisson (?) tourné à droite (partiellement perdu) (pl. LVII et LX, 2); le médaillon **b**, un oiseau (hirondelle) tourné à droite (blanc, noir, vert d'eau, jaune, gris, orange, rouge) devant un buisson de trois fleurs (gris, vert d'eau, vert olive, orange, rouge, noir) (pl. LVII et LXXXIII, 1); le médaillon **c**, six fruits jaunes (figures claires? = blanc, jaune pâle, ocre jaune, vert olive) sur un lit de verdure (vert pâle, vert d'eau, vert olive) (cf. pl. LVII et LIX, 1); le médaillon **d**, un poisson (rouget) tourné à gauche (rouge, orange, brun, bistre, ocre clair, gris, vert pâle, blanc, noir) (pl. LVII, LVIII et LIX, 2); le médaillon **e**, un canard tourné à gauche (blanc, vert pâle, vert olive, vert foncé, jaune, ocre jaune, bistre, brun) devant trois roseaux (vert olive, vert foncé, orange, turquoise), le sol étant matérialisé par une bande vert pâle de 6 rangs de tesselles) (pl. LVIII et LXXXIII, 2); le médaillon **f**, un rameau de grenadier portant deux fruits (le rameau : vert olive, vert foncé, vert d'eau; les fruits : brun foncé, brun, rouge, orange, rose, rose pâle, blanc) (pl. LVIII et LX, 1). Tous ces motifs figurés sont orientés en fonction d'un observateur situé du côté ouest de la pièce (entrée donnant sur le péristyle).

Inédite.

Jamais reproduite. Ici, pl. LVI, LVII, LVIII, LIX, LX et LXXXIII.

La bordure en méandre polychrome de svastikas et de carrés fait partie du plus ancien fonds du répertoire ornemental (en perspective, elle est déjà attestée à *Morgantina*); la facilité et la monotonie de son exécution n'autorise aucune comparaison utile.

Sur la trame géométrique du fond, cf. *supra*, mos. n° **27**.

L'organisation du panneau en cases carrées délimitées par un quadrillage de bandes portant une tresse à quatre brins est très caractéristique d'une série dont les principaux exemples se retrouvent à *Carthage* (Hanoune, *Course de Chars*, fig. 17 et 18; bibl. p. 238, n. 2-6), à *Timgad* (Germain, *Timgad*, n° 13 = pl. VI et n° 78, p. 66, sans fig.) et à *Piazza Armerina*, où c'est ce motif qui couvre tout le péristyle (ici, pl. XXVI, 2; cf. Gentili, *Mos. Figurati*, Pl. XV et Carandini dans *MEFRA* 1971, 1 fig. 93 à 107). Ces différents exemples suivent une disposition et ont des dimensions presque identiques pour le module de base. La comparaison avec Piazza Armerina est particulièrement frappante : mis à part le remplissage des écoiçons et des médaillons, les deux exemples sont quasiment identiques, à la seule différence que les guirlandes de Piazza Armerina comportent des rubans, et qu'à Néapolis existent des raffinements de détail qui sont absents de Piazza Armerina (les fonds rouges sont bordés de rose, les fonds noirs sont bordés de vert; les guirlandes fanées comportent néanmoins du vert, et les guirlandes vertes comportent néanmoins du jaune, ce qui atténue les contrastes et touche l'œil de façon plus subtile; les cercles intérieurs sont un double filet bicolore au lieu d'être seulement noirs comme à Piazza Armerina) (pl. XXVI, 1 et 2).

Cette série s'inscrit dans un ensemble plus vaste de compositions à base de couronnes de laurier définissant autant de médaillons pris dans telle ou telle trame géométrique : on en trouve notamment à *Thuburbo Majus* (L. Poinssot et P. Quoniam, dans *Karthago*, 4, 1953; cf. aussi fig. coul. dans M. Ennaïfer, *Civ. Tun.*, p. 69 = Bardo, inv. n° 2757; et mosaïque de *triclinium*, Précheur-Canonge, *Vie rurale*, pl. IX = Bardo, inv. n° 1393), à *Sousse* (Mosaïque du triomphe de Neptune = *Inv. II*, n° 125, pl. = Foucher, *Inv. Sousse* n° 57119, pl. XXVIII), à *El Djem* (Maison du terrain Jilani Guirat = Foucher, Thysdrus 1960, pl. XVI), à *Douggha* (Maison de Dionysos et d'Ulysse = Poinssot dans *Mos. Gr. Rom.* fig. 26 et 27), au *Djebel Oust* (Fendri, *ibid.*, fig. 10) ou encore à *Carthage* (Maison des Chevaux, cf. Salomonson, *Mos. aux Chevaux*, pl. XVI, 4), et à *Piazza Armerina* (ici pl. XXVI).

Sur le traitement du laurier, voir les exemples réunis à propos de la mos. n° **13** (cf. *supra*).

Parmi tous les exemples cités ci-dessus on remarquera que plusieurs comportent des représentations de *xenia* dans les médaillons. On rapprochera notamment du groupe de figues claires de Néapolis, le groupe de figues noires de Piazza Armerina, présenté de façon tout à fait analogue.

L'évocation du rythme des saisons par l'alternance du vert et du jaune est traditionnelle dans ce genre de composition, et ne fait aucun doute. Y a-t-il en outre une allusion plus précise à des saisons déterminées? Cela est possible : les figues connoteraient l'été, les grenades l'automne, le canard sauvage l'hiver, l'hirondelle parmi les fleurs, le printemps; il est difficile de savoir si le rouget et l'autre poisson (?) se rapportent à une saison. Y a-t-il, en outre, allusion à trois éléments de l'univers ou à trois domaines de l'espace? Cela est également possible : l'air serait évoqué par les deux volatiles, la terre par les deux fruits, l'eau par les deux poissons. Ces deux interprétations ne sont pas exclusives l'une de l'autre : la mosaïque évoquant à la fois les présents des différentes saisons (zones du temps) et des différents éléments (zones de l'espace). De toutes façons, ce programme n'a rien ici d'original, et pour en définir de façon plus précise les significations et les particularités, il faudrait l'inscrire dans une étude de la série complète des mosaïques (très nombreuses) à motifs de *xenia*, qui ne peut trouver sa place dans le cadre de cette publication[11]. Voir les observations réunies ci-dessous (*Interprétation*, p. 150-155, 219-221).

On sera également sensible au fait que cette pièce aux couronnes de *laurier* soit le passage obligé pour accéder à la pièce voisine, où figure *Apollon* (cf. mos. n° **32**).

---

[11] Sur deux pavements à motifs de *xenia*, voir en dernier lieu S. Gozlan, 1974. Sur la symbolique des saisons dans la mosaïque africaine, on se reportera aux travaux de D. Parrish, à paraître.

29. Seuil (*hedera*) (pl. LXI)

Mis au jour en automne 1966 (troisième campagne de fouilles).

Ornait le pas de porte séparant la pièce 11 de la pièce 12. Partiellement endommagé. La partie conservée mesure 20 cm sur 30 environ.

En place.

En l'état. Marbre. Couleurs : ocre jaune, vert olive, vert d'eau, bleu vert, noir. Tesselles au dm^2 : 180 env.

Le motif de seuil n'est pas inscrit dans un cadre, mais on distingue nettement (pl. LXI) les lignes de tesselles plus grossières raccordant ce seuil à la mos. n° **28** au nord, à la mos. n° **30** au sud, et au montant ouest de la porte. Un rectangle de tesselles blanches beaucoup plus petites porte un court rinceau à volutes et à vrilles, terminé par une *hedera* cordiforme de dessin traditionnel.

Inédit.

Jamais reproduit. Ici pl. LXI.

La représentation d'*hederae* sur un seuil est courante, et certainement liée à la valeur bénéfique de l'*hedera*. On songera à la représentation très voisine d'*hedera* en court rinceau sous les pas d'une panthère dionysiaque, à *Sousse* (Foucher, *Inv. Sousse*, n° 57110 = pl. XXVI).

Les volutes en « fer de hallebarde » rappellent les ornements des *hederae* du péristyle (cf. mos. n° **18** et pl. LXXVII).

Sur l'*hedera* v. aussi s. n° **18** et **19** et p. 245.

30. Apollon (à la source Kyrè, avec Kyrènè et Eurypylos?) (Pl. LXII, 2, LXIV, LXV, LXXXIV, LXXXIX)

Mis au jour en automne 1966 (troisième campagne de fouilles).

Pavait la pièce n° 12, appartenant à l'aile est de la maison, et dont les dimensions sont de 4,30 sur 4,40 m env., soit à peu près carrées. Une partie du pavement était perdue, vers l'entrée de la pièce, située au NO, et donnant sur la pièce n° 11. Le reste était bien conservé, sauf certains endroits du décor géométrique, endommagé, ainsi que du panneau figuré.

En place, à l'exception du panneau figuré, qui a été déposé en été 1967 par les soins de M. Hamrouni, et se trouve depuis lors conservé dans les réserves de la maison de fouilles.

En l'état. Matériaux : marbres et terre cuite pour la partie géométrique, marbres et pâte de verre pour le tableau figuré. Couleurs : blanc, noir, vert olive, ocre jaune, rose, rouge, gris-bleu pour la partie géométrique. Palette extrêmement nuancée pour ce qui est du tableau figuré (voir description). Nombre de tesselles au dm^2 : bordure, 110 env. ; champ. : 150 env. ; tableau figuré : extrêmement variable, entre 200 et 300 env.

Bande de raccord : 2 à 3 rangs de tesselles au Nord et au Sud ; 5 à 6 rangs de tesselles à l'Est et à l'Ouest.

Bordure d'une largeur totale de 32 cm env., identique en tous points à la bordure de la mos. nº **24** (*Répertoire*, nº 211) (pl. LXXXIV, 1).

Champ comportant un fond géométrique unitaire et un panneau.

Le champ (pl. LXXXIV, 2) est couvert par un quadrillage oblique de lignes de perles alternativement ovales (5 à 6 tesselles ocre-jaune, 3 à 4 tesselles rouges) et carrées (sur la pointe : 4 tesselles noires), avec en intervalle des fleurons à 4 pétales fuselés (gris-bleu bordé de vert) orientés selon la diagonale des cases (c.-à-d. normalement à la bordure du tapis) et à 4 pétales trifides (rose, rouge) adjacents aux précédents, le centre du fleuron étant matérialisé par un groupe de 4 tesselles noires ; le tout sur fond blanc. Les cases de ce quadrillage mesurent, selon la diagonale, environ 32 cm : cette mesure est répétée 11 fois du nord au sud (largeur du champ 3,50 m env.) et 11,5 fois d'est en ouest (longueur du champ 3,65 m env.) (*Répertoire*, nº 310).

Le tableau figuré occupe la quasi totalité de la moitié Est du champ : il est bordé par un double filet noir qui ne laisse que 16 cm env. entre lui et les bordures Sud, Ouest et Nord du tapis, coupant partout les premières lignes de cases selon la diagonale de celles-ci. Il mesure 1,65 m de hauteur sur 3,20 m de longueur env., son côté Est se trouvant ainsi à 1,60 m env. de la bordure Est du tapis.

La partie gauche du tableau est perdue, mais ce qui subsiste à gauche permet de reconstituer un groupe de deux personnages : au premier plan, un personnage masculin est assis (vraisemblablement sur un rocher), tourné de trois quarts vers la droite, s'appuyant de son bras droit nu et de sa main ouverte sur un cylindre jaune (jaune clair, jaune, ocre jaune, brun, blanc) posé sur son genou gauche, lequel est drapé d'un tissu vert (ocre jaune, vert olive, vert foncé, noir), qui couvre également la jambe droite, dont le bas subsiste, laissant voir le pied droit nu (rose,

rose pâle, ocre rose, brun); l'attitude dénote la majesté et laisse présager un personnage d'un certain âge. Derrière lui se tenait debout un personnage féminin, dont on n'aperçoit plus que le sein gauche, l'épaule et le bras gauche, entièrement dénudés (rose pâle, rose, ocre, bistre); le bras est replié vers l'épaule, et la main tient le manche jaune (jaune, ocre jaune) d'un objet indéterminé; cette jeune femme est également tournée vers la droite, et un fin voile paraît flotter derrière elle (ocre clair, vert pâle).

Au milieu de la composition, assis de face sur un rocher (ocre, ocre jaune, brun, brun foncé) au pied duquel s'étend une nappe d'eau, (vert olive, vert clair, vert d'eau, ocre, bistre, brun foncé), un jeune homme nu, de face, lève son bras droit replié vers sa tête qui paraît être couronnée de feuillage (ou de laurier) (bras droit, tête et cou sont presque entièrement perdus), et s'appuie de son bras gauche sur un objet oblong (rouge, rose, noir) dont le haut, vers l'aisselle du jeune homme, est caché (par une nébride?) (jaune, ocre jaune, vert, noir); il a la jambe droite allongée et son pied droit, chaussé d'une sandale (ocre, brun, brun foncé, rouge), paraît toucher le pied gauche du premier personnage masculin; de sa cuisse droite, qui en est recouverte, pend un tissu rouge (rouge, rose, blanc, brun foncé) qui, tombant devant le rocher, dissimule son pied gauche, que la jambe gauche, fléchie, ramène vers le centre (le modelé du corps est réalisé en jouant des tons rose, rose pâle, ocre rose, brun, rouge et bistre).

Immédiatement à droite, un groupe de trois jeunes hommes: au premier plan, de profil, tourné à gauche, un personnage paraît s'adresser avec véhémence au personnage central ou au groupe de gauche; jambe gauche à terre, bras gauche prenant appui au haut d'une lance, il prend appui de sa jambe droite sur un petit rocher et son bras droit à demi fléchi est prolongé par un geste de la main vers le personnage central(?), pouce, index et majeur tendu, annulaire et auriculaire repliés, tandis que le visage, de profil, a une expression pathétique; ce jeune homme est nu, vêtu seulement d'un manteau agrafé sur son épaule droite, qui enveloppe sa hanche gauche et revient sur sa cuisse droite derrière laquelle il retombe (manteau à dominante rose, corps foncé à dominante brune); il est chaussé de spartiates dont les lanières rouges maintiennent des bandes jarretières jusqu'à mi-mollet et laissent les orteils libres. Deux autres jeunes gens le regardent : l'un, debout derrière lui, s'appuie de son bras droit levé à une lance inclinée; il est négroïde et vêtu d'une tunique courte (dominante blanche, galon rouge) blousant à la taille, et d'un manteau (dominante jaune) retombant derrière ses épaules (presque entièrement perdu); prenant appui sur sa jambe gauche, il ramène sa jambe droite fléchie par devant; il est chaussé comme le précédent; l'autre, de face, debout derrière un rocher, au second plan entre le personnage central et ceux dont on vient de parler, s'appuie de sa main droite à une lance et son visage est animé d'une expression pathétique; contrairement aux autres, il est vêtu d'une cuirasse (dominante ocre jaune) par-dessus laquelle il porte un manteau agrafé sur son épaule droite. A droite de ce groupe et de tout le tableau, des rochers et un arbre évoquent un paysage. Le fond est blanc, les ombres sont marquées; les personnages au second plan (jeune femme de gauche, jeune soldat de droite) sont plus petits, très légèrement, que ceux placés au premier plan, ce qui contribue à donner l'impression de profondeur, accusée par la nappe d'eau au tout premier plan et par les éléments de paysage en lointain, à droite. Un arc est posé à droite du personnage central, appuyé contre un rocher.

Inédite. J.P. Darmon dans *BNSAF*, séance du 7 mars 1979, à paraître.

Photographies de détail dans *Revue de l'Art* 37, 1977, fig. 7, p. 72 et fig. 20, p. 79. Ici, pl. LXII, 2, LXIV, LXV, LXXXIV, LXXXIX.

Sur la bordure, voir *supra* mos. n° **24**.

Le remplissage du champ par un quadrillage oblique est d'un usage particulièrement fréquent en Orient (le seul site d'*Antioche* n'en offre pas moins d'une vingtaine d'exemples); mais le site de *Bulla Regia* en offre presque une vingtaine (Hanoune, *Bulla Regia*, passim): il se peut que les inventaires exhaustifs des différents sites d'Afrique proconsulaire prouvent également la diffusion de ce motif en Occident à certaines périodes; relever les quelques exemples publiés jusqu'à présent en Afrique du Nord serait fastidieux et peu signifiant étant donné la simplicité du canevas. Le traitement en lignes de perles n'est, à notre connaissance, attesté ailleurs qu'à Althiburos (Ennaïfer, *Althiburos*, pl. CLXXVIc); il rappelle le traitement en lignes de perles de la composition d'hexagones des mos. n° **27**, **28** et **31**. De même, le remplissage des intervalles au moyen des fleurons décrits ci-dessus ne possède pas, à notre connaissance, de parallèle direct. Ce sont ces détails qui donnent au tapis l'aspect d'un véritable travail de joaillerie (pl. LXXXIV, 2). Sur d'autres exemples, plus simples, de quadrillages obliques, proches de la mos. n° **30**, voir *infra*, mos. n° **32**. Exemple intermédiaire à Utique, dans la maison de la Cascade (Alexander, *Utique* I, n° 42, pl. XVI).

La scène représentée n'appartient pas à une série connue de nous, et nous n'avons pas trouvé de parallèle direct à cette composition. On peut songer à l'iconographie d'Achille (cf. discussion ci-dessous, 2^e^ partie, chap. 2, p. 180sqq.), notamment au «Bouclier de Scipion» (Bulas, fig. 28; Collignon, *Tiare en or*, fig. 3) — dont Bulas suspecte l'authenticité —, et, chose étonnante, à la tiare de Saitapharnès (Collignon, pl. III); il n'est pas douteux, de toutes façons, que la partie centrale et la partie droite de la composition doivent quelque chose à l'iconographie mettant en scène Achille. Mais ce n'est certainement pas ce héros qui est représenté ici, car celui-ci (sauf dans l'enfance, avec le centaure Chiron) n'utilise jamais l'arc : il est toujours muni d'attributs hoplitiques (particulièrement la lance), qui le désignent comme le héros hoplitique par excellence, protégé d'Athéna. En fait, si l'on peut songer à Achille, c'est à cause de ce que ce héros a souvent d'apollinien. L'examen de l'iconographie d'Apollon suffit à entraîner la conviction (voir qq. ex. en pl. LXIII) : c'est bien ce dieu qui figure ici; il est dans sa position favorite, assis, dénudé, un tissu drapé sur les jambes, la main droite ramenée sur la tête, appuyé à gauche sur ce qui est ici un carquois (ailleurs, ce pourra être, le plus souvent, la lyre); il est coiffé de la couronne de laurier et chaussé des sandales d'or mentionnées par Callimaque (*Hymne* II, à Apollon, v. 34); son arc d'or (*ibid.* v. 33), détendu, est posé contre le rocher sur lequel il est assis. Le caractère éphébique du personnage répond bien à son évocation par Callimaque :

> Toujours beau, toujours jeune
> Jamais duvet n'a recouvert les joues tendres de Phébus
> (*ibid.* v. 36-46).

L'identification du personnage central étant acquise[12], il reste à définir quel est l'épisode de son mythe qui se trouve ici représenté. Cela n'est, certes, pas simple, en l'absence de toute comparaison directe. Aux pieds du dieu, se trouve représentée une étendue d'eau, ce qui localise la scène soit au bord de la mer, soit plus probablement près d'une source (le traitement de l'eau est semblable à celui de la source Hippocrène, ci-dessus, mos. n° **25**). Le dieu préside à une scène où sont impliqués des jeunes hommes à caractère hoplitique bien marqué (notamment par la lance qu'ils tiennent en main), groupés à sa gauche, et, à sa droite, un personnage âgé majestueusement assis, drapé de vert, tenant un cylindre d'or sur le genou gauche, et une jeune femme au sein dénudé debout derrière lui. Rien n'indique, a priori, si ces deux derniers personnages sont des humains ou des entités divines. Si l'on admet que le cylindre est la représentation rudimentaire (il est vrai qu'elle est incomplète ici) d'une urne (cf. l'urne-cylindre encore plus rudimentaire du médaillon central de la mosaïque de Lillebonne), le personnage assis à gauche peut être considéré comme une divinité fluviale, génie de la source qui se répand à ses pieds (et qu'il est le seul à toucher, de son pied nu); son vêtement bleu-vert (traité avec les mêmes tesselles que la nappe d'eau, et disposées en filets de couleurs différentes alternant presque exactement de la même façon) conviendrait tout particulièrement à cet emploi, ainsi que la posture, la majesté et la maturité du personnage. La jeune femme dénudée peut être une nymphe, de par sa nudité même; la comparaison avec la jeune Alceste de la mosaïque de Nîmes (*Inv.* I, 329) debout, la poitrine dénudée, derrière son père assis en majesté, peut suggérer que notre personnage a quelque affinité avec les jeunes vierges non encore épousées, et tout entières encore du côté d'Artémis; mais le bâton jaune (= d'or) quelle tient en main pourrait être un insigne de souveraineté.

---

[12] Cette identification n'est pas allée sans mal, et ne nous est apparue qu'après de longs errements. Il est vrai qu'«Apollon ne se montre pas à n'importe qui, mais seulement à qui est digne» (Callimaque, *Hymne à Apollon*, v. 9).

Deux sources comptent dans la mythologie d'Apollon : la source de Delphes, Castalie, et la source de Cyrène, Kurè. Notre scène ne peut guère s'interpréter dans le contexte delphique, qui eût, de toutes façons, exigé une représentation symbolique du fameux trépied, absent ici. Il n'en va pas de même de l'épisode d'Apollon à Cyrène, que nous décrivent les prosateurs (schol. Apoll. Rhod., II, 498 et 500; Justin, XIII, 7) et les poètes (principalement Pindare, dans la *IX^e^ pythique*, et Callimaque, *Hymne à Apollon*, v. 85-95) : il pourrait s'agir de la reconnaissance par les Libyens, avec à leur tête leur chef Eurypylos, de la souveraineté de la nymphe Cyrène sur leur pays; cette scène aurait lieu au bord de la source Kyrè, consacrée à Apollon, et en présence de celui-ci, que tous les textes donnent comme étant à l'origine de cette concession de souveraineté. Dans cette hypothèse, le bâton d'or dans la main de la jeune femme serait bien un insigne de souveraineté; on s'expliquerait même un détail insolite comme l'aspect négroïde du jeune homme situé à droite du tableau; l'expression navrée du personnage du fond exprimerait le dépit d'avoir été surpassé par une femme dans la chasse au fauve. Eurypylos est, dans cette hypothèse, le jeune soldat représenté au premier plan (sa représentation en jeune hoplite est attestée par ailleurs, dans le relief votif de Benghazi, cf. E. Paribeni, *Catalogo delle sculture di Cirene*, n° 50, pl. 49 b et p. 35) : il est dans la position traditionnelle du héraut ou du messager, qu'adopte volontiers Hermès (par ex. dans le Jugement de Pâris d'Antioche, cf. Bianchi Bandinelli, *Rome* II, fig. 352) ou Talthybios, et son geste désignerait la nymphe, qu'il reconnaît victorieuse et reine.

C'est cette interprétation que nous proposons d'adopter. Ce ne peut être qu'à titre hypothétique, car, le personnage de la jeune femme étant presque entièrement perdu, on ne peut savoir s'il comportait la représentation de détails qui eussent permis d'identifier la nymphe Cyrène avec certitude (l'allusion à la victoire sur le lion se retrouve toujours dans le nombre restreint de ses représentations identifiées jusqu'ici avec certitude, cf. E. Paribeni, *cit.* n° 176 à 180, notamment). L'hypothèse est cependant plausible, et féconde.

Voir aussi la discussion détaillée ci-dessous, p. 178-186 et 201-204.

31. **Les porteurs de présents** (pl. LXII, 1, LXXXV, LXXXVI, XC)

Mis au jour en automne 1966 (troisième campagne de fouilles).

Pavait la pièce n° 13, appartenant à l'aile Est de la maison, et dont les dimensions sont de 4 m sur 4,30 m. L'ensemble du pavement était dans un état presque parfait de conservation.

En place, à l'exception du panneau figuré qui a été déposé en été 1967 par les soins de M. Hamrouni, et se trouve depuis lors conservé dans les réserves de la maison de fouilles.

En l'état. Matériaux : marbres et terre cuite (pour le rouge et l'ocre orangé de la partie à décor géométrique). Couleurs : pour la partie géométrique, noir, blanc, vert foncé, vert olive, ocre orangé, rose, rouge ; pour le panneau figuré, palette très variée (voir description). Nombre de tesselles au dm^2 : pour la partie géométrique, 110 environ ; pour le panneau figuré, très variable (moyenne supérieure à 200).

Bande de raccord de 15 cm env. au Nord et au Sud ; de 15 à 20 cm à l'Est (plus large au Sud qu'au Nord) ; 10 cm env. à l'Ouest.

Bordure semblable à celle des mos. n° **24** et **30** (*Répertoire*, n° 211). Quelques différences cependant : la bordure est, au total, légèrement plus large (39 cm env.) ; les filets triples « tremblés » qui dessinent les nœuds d'Héraklès sont ici alternativement en noir, rouge et ocre-orangé, et vert foncé, vert olive et ocre-orangé ; les fleurettes sont identiques, mais avec les pétales en sautoir et non plus droits.

Champ divisé en deux parties : une partie Est, à décor géométrique, une partie Ouest occupée par un panneau figuré.

La partie à décor géométrique est occupée par un motif semblable à celui qui organise le fond des mos. n° **27** et **28** (*Répertoire*, n° 417). Quelques différences cependant : les dimensions des hexagones sont plus grandes (41,5 cm de largeur sur 48 de hauteur) ; les cercles intérieurs aux hexagones sont alternativement vert foncé et vert olive, d'une part, ocre-orangé et vert olive, d'autre part ; ils portent en leur centre, au lieu d'une fleurette, un carré dentelé traité « en arc-en-ciel », avec le rouge à l'extérieur lorsque le cercle est vert, avec le vert à l'extérieur lorsque le cercle est ocre-orangé. Cette partie comporte d'Est en Ouest trois rangs d'hexagones tangents (soit 3 × 48 = 1,45 m env.) et du Nord au Sud,

$^1/_2$, puis 6, puis encore $^1/_2$ rangs d'hexagones adjacents (soit 41,5 × 7 = 2,90m env.) (pl. LXII, 1, et LXXXV).

La partie à décor figuré consiste en un panneau isolé par un double filet noir, de dimensions rectangulaires (2,90 m, soit toute la largeur du champ, sur 1,80 m env., soit plus de la moitié) (pl. XC).

Sur fond blanc, se détachent 9 personnages, dans un paysage agreste vaguement suggéré.

A gauche, un groupe de quatre personnages : à l'extrême gauche un jeune homme nu, vu de trois quarts à droite, debout, jambe droite à terre, jambe gauche appuyée sur un petit rocher; sa main gauche, appuyée sur sa cuisse gauche, tient entre le pouce, l'index et le medius un bandeau dénoué, tandis que sa main droite vient se poser sur son bras gauche (corps à dominante rose et bistre, cheveux ondulés «blonds», mélange d'ocre et de brun); immédiatement à droite, également en premier plan, est assis devant lui un personnage majestueux, dont la tête est ornée d'un bandeau vert, barbu (cheveux et barbe ondulés et «blonds»); il porte une cuirasse (jaune pâle, jaune, ocre, gris-vert) au-dessus de deux tuniques l'une blanche à bande pourpre, l'autre rouge; par-dessus sa cuirasse, un vaste *paludamentum* agrafé sur l'épaule droite lui enveloppe complètement l'épaule et le bras gauche ainsi que la jambe gauche, pour finalement recouvrir entièrement le siège sur lequel il est assis (plusieurs tons de vert); sa main gauche, émergeant des plis du manteau, tient la garde d'un glaive (jaune, ocre jaune); le bras droit, dégagé, fait le geste d'élever la main à hauteur de la poitrine, en portant en avant l'index et le médius; la jambe droite, dégagée, est portée en avant et repose sur une petite estrade; une culotte descend jusqu'au-dessous du genou, les mollets sont nus, des lanières soutiennent la cheville et laissent libres les orteils; derrière l'estrade, le pied gauche, ramené vers le siège, est chaussé de même façon; le geste de la main et le regard s'adressent, à droite, au principal personnage du groupe médian. Le groupe de gauche est complété par deux personnages de second plan : ce sont deux soldats, tous deux armés d'un bouclier rond et d'une lance et coiffés d'un casque phrygien; celui de droite ne laisse voir que sa tête derrière son bouclier; celui de gauche laisse voir son bras droit, son épaulière droite, et le haut de son manteau agrafé à droite.

Au premier plan du groupe médian, et au centre de toute la composition un personnage majestueux et chenu, vêtu d'une toge laticlave, est agenouillé dans une attitude de supplication; sa main droite tient une *infula* et vient toucher le genou gauche du personnage assis au moyen d'un pan de sa toge, qu'il tient également de sa main gauche, en même temps que la guirlande; devant lui, par terre, près de l'estrade, une couronne de laurier; derrière lui, deux personnages de second plan : à gauche un personnage masculin, de face, à cheveux blonds et courte barbe, portant un *pilos* et une *tunica manicata* recouverte d'un manteau (blanc, jaune), observe attentivement le personnage assis, en se tenant le menton de la main droite, qui sort d'une manche portant deux galons pourpres; à droite, un peu en arrière, une femme, vêtue d'une robe sans manche (rose, rouge, mauve), tient un vase à long col, sans anse, à pied (vert, vert olive, gris vert, blanc = «de bronze»).

A droite, un groupe de deux personnages complète la scène: au premier plan, debout, de trois quarts à gauche, une jeune femme porte sur sa nuque et sa tête un cratère jaune (= «d'or»), qu'elle maintient de sa main droite levée (pl. LXXXVI, 1); elle est vêtue également d'un *chiton* sans manches (vert) et retient de sa main gauche un manteau violet qui lui enveloppe les jambes; elle s'avance en pliant légèrement la jambe droite. En retrait derrière elle, à l'extrême droite, à demi caché par un fût de colonne, un dernier personnage, en *tunica manicata* (également ornée de deux galons pourpres) et en manteau (vert), porte sur son dos un large chaudron (vert, gris vert, blanc = «en bronze») qu'il maintient également de sa main droite levée. Ces deux personnages paraissent observer plutôt le personnage agenouillé.

Les ombres ne sont pas indiquées, sauf pour la dernière jeune femme.

Mentionnée par Garcia y Bellido dans la dernière édition de son *Arte Romano* (Enciclopedia Clasica I), Madrid, 1972, p. 797. J.P. Darmon, dans *BNSAF*, séance du 7 mars 1979, à paraître.

Reproduite en noir et blanc par Garcia y Bellido (*ibid.*, fig. 1358). Ici pl. LXII, 1, LXXXV, LXXXVI, XC.

Pour la bordure, cf. *supra* mos. n° **24**.

Pour le décor géméotrique, cf. *supra* mos. n° **27**.

Il n'est pas douteux que la scène représentée ici s'inspire de l'iconographie de l'Iliade, particulièrement du Rachat du cadavre d'Hector par Priam (Bulas, p. 96sqq. et A. Sadurska, *Tables*, n° 9 D, p. 56 et pl. XI): le noble vieillard prosterné en suppliant, les porteurs de présents qui le suivent, l'observateur médian qui tient la place d'Hermès, appartiennent tout à fait à ce dispositif iconographique. Il est cependant certain que ce n'est pas cette scène qui est représentée car *le personnage supplié ne saurait être Achille.* On en vient tout naturellement à songer à une scène symétrique et complémentaire, tout au début de l'Iliade, celle de la supplication d'Agamemnon, cette fois, par Chrysès, scène dont la représentation traditionnelle, évoquée par les Tables troyennes, «n'est qu'une adaptation du schème de Priam chez Achille» (Bulas, p. 127). Pour Garcia y Bellido c'est bien cette scène qui est ici représentée (*Arte Romano* 2ᵉ ed., p. 797 et légende de la fig. 1358). Avant lui, G. Picard avait oralement suggéré cette interprétation.

Plusieurs détails sont, certes, gênants, si l'on s'en tient à cette lecture: le vieillard ne tient pas «au bout d'un sceptre d'or les bandelettes de l'Archer Apollon», comme le veut l'Iliade (I, 14-15); loin d'être brutalement repoussé par son interlocuteur (Il., I, 25 et suiv.), il reçoit de lui le geste caractéristique de l'accueil bienveillant. Il est certain, cependant, que l'on est très près du dispositif canonique usité par les Tables Iliaques pour représenter l'ambassade de Chrysès (cf. A. Sadurska, *Tables Iliaques*, n° 3 c, p. 41 et pl. IV; n° 6 B, p. 48 et pl. IX). Mais il faut aussi observer que cette mosaïque doit être mise en étroite relation avec la suivante : le même vase en bronze, à long col, dépourvu d'anse, s'y retrouve et la même servante, avec la même coiffure, la même robe, le même manteau autour des jambes, le même roi enfin, et vraisemblablement le même jeune héros; que l'on veuille y voir (cf. infra n° **32**, et *Interprétations*, p. 175-177) une restitution de Briséis, et l'on se heurte néanmoins à une contradiction : le peintre ne peut avoir explicitement insisté sur le fait que la rançon apportée par Chrysès se retrouve dans la corbeille de Briséis, alors que le nœud de toute la dispute entre Agamemnon et Achille est venu de ce que Chryséis ait finalement dû être restituée *sans aucune rançon* (Il., I, 99).

Notre interprétation du pavement n° **32** (voir ci-dessous), qui ne nous paraît pas douteuse, nous conduirait plutôt à voir dans ce pavement-ci un épisode du mythe de Bellérophon durant son séjour en Lycie (offrande de présents au roi Iobatès, v. ci-dessous p. 190 sqq.), épisode traité, c'est certain, au moyen d'un dispositif emprunté à la représentation d'épisodes homériques (ce dispositif, notons le bien, valait déjà pour représenter trois scènes différentes de l'Iliade : les deux citées ci-dessus, plus l'ambassade vaine de Phoenix auprès d'Achille pour le supplier de reprendre le combat).

La *tunica manicata* du personnage médian, au second plan, mérite d'être remarquée, et rapprochée de vêtements plus ornés de Piazza Armerina (par ex. notre pl. XXXI, 2). La tenue du personnage royal assis est à rapprocher beaucoup de celle de Pélias dans la mosaïque de Nîmes citée plus haut (= *Inv.* I, n° 329) : on a affaire ici et là à une tenue et à une attitude conventionnelles et théâtrales, qui évoquent la Tragédie. La «sorte de culotte à la française» que porte ici le roi en tenue de campagne a été relevée par G. Ville dans le costume des *venatores* «sur les documents du IIᵉ et d'une grande partie du IIIᵉ siècle» (G. Ville, dans *Mos. Gr. Rom.*, p. 149 et n. 17 et 20) : la mosaïque, certainement plus tardive (cf. ci-dessous, *Datation*, p. 134-139), représente ce personnage dans une tenue qui s'inspire de modèles originaires du Haut Empire.

La porteuse du cratère d'or est à rapprocher particulièrement de la porteuse de cruche de la mosaïque du Grand Palais de Constantinople (belle reproduction en couleurs proposée par A. Grabar dans *La peinture byzantine*, Genève, Skira, 1953, p. 74), elle-même très proche de la *pronuba* de la mosaïque n° **32** ci-dessous.

C'est sous ce pavement qu'au cours d'un sondage effectué en été 1967, immédiatement après la dépose du panneau figuré, a été trouvé un bronze de Gordien III, ce qui constitue un *terminus post quem* indiscutable.

32. **Noces de Bellérophon et de Philonoè** (pl. LXII, 1, LXVI, LXXXVII, LXXXVIII, XCI)

Mis au jour dans sa quasi totalité à la fin de l'automne 1966 (fin de la troisième campagne de fouilles), à l'exception du fragment le plus méridional (museau de Pégase bridé), qui n'a été dégagé qu'au printemps de 1967 (quatrième et dernière campagne de fouilles).

Pavait la pièce n° 14, la plus méridionale de l'aile Est, dont les dimensions sont de 4,30 m sur 3,80 m env. Une partie du pavement, vers l'entrée de la pièce donnant sur le péristyle (au Sud-Ouest), était perdue. Le reste était assez bien conservé.

En place, à l'exception du panneau figuré, qui a été déposé en été 1967 par les soins de M. Hamrouni, et se trouve conservé dans les réserves de la maison de fouilles.

En l'état. Matériaux : marbres et terre cuite. Couleurs : pour la partie géométrique : vert foncé, gris-vert, ocre-jaune, rose, rouge, blanc, noir. Tableau figuré : palette très riche (cf. description). Nombre de tesselles au dm^2 : 110 env. pour la partie géométrique; moyenne de 250 env. pour le panneau figuré.

Bande de raccord : 25 cm à l'Est et 10 à l'Ouest env. ; à peine marquée au Nord et au Sud.

Bordure : bande de 16 cm env. de large, portant sur fond noir un tresse à trois brins (une seule alternance de couleurs : noir, rouge, rose, blanc, noir et noir, gris-vert, ocre-jaune, blanc, noir); boucles ajourées, à l'intérieur, d'une tesselle blanche; bande blanche de 5 rangs de tesselles; filet noir; filet blanc; filet noir (*Répertoire*, n° 196).

Le champ comporte un fond unitaire à décor géométrique et un panneau figuré.

Le fond est organisé par un quadrillage oblique (*Répertoire*, n° 310) «en double pointillé» dont les cases ont 32 cm ce côté environ et contiennent chacune un carré dentelé emboîté chargé d'une croix noire débordante, orientée selon les diagonales; ces petits carrés sont formés de lignes de tesselles posées sur la pointe, de l'extérieur vers l'intérieur successivement noires, vertes, blanches, rouges, roses et blanches; en outre les intersections du quadrillage portent, en motif débordant, un carré analogue légèrement plus petit et dont la disposition des couleurs est différente: vert, ocre jaune, rose, blanc. Les croix chargeant les carrés dentelés, qu'ils soient en intervalle ou en intersection, dessinent comme par un système de tirets un quadrillage noir droit, surimposé au quadrillage oblique, et dont le côté des cases est de 22 cm env.

Le panneau figuré est délimité par un triple filet, noir, blanc et noir. Contigu au côté ouest de la bordure du tapis, et distant de 45 cm env. des côtés nord et sud, il a une longueur de 3,10 m env. sur une hauteur de 2,20 m env.

Il porte sur fond blanc, sans indication de paysage, une scène qui représente, de façon très explicite, une union légitime, dans l'instant qui précède la *dextrarum junctio*: au centre un personnage majestueux, barbu, la tête ornée d'un bandeau, vêtu d'une longue robe (verte, à ceinture et encolure jaune, et pectoral rectangulaire jaune et rouge), un manteau pourpre (violet, mauve) sur l'épaule gauche, tient de sa main gauche la garde d'un glaive; son bras droit tendu passe derrière l'épaule d'une jeune femme vue de profil à droite, entièrement enveloppée dans un voile jaune qui lui couvre même les mains et ne laisse à découvert que son cou et sa tête; cette jeune femme s'avance vers la droite, comme encouragée par le geste du personnage médian; quelqu'un lui tient au-dessus de la tête une énorme couronne gemmée de feuilles trifides (chêne?) jaunes («d'or»): c'est très certainement une jeune épousée. Au-devant du personnage médian, immédiatement au-dessous de son glaive, et exactement au milieu de toute la composition, une main droite est tendue: c'est celle d'un jeune homme buste nu, les hanches et l'épaule gauche enveloppées dans un manteau (dominante rose), qui incline légèrement la tête en souriant dans la direction que tout son corps indique et qui est la jeune femme qui s'avance vers lui, doucement poussée par le personnage central; derrière la chevelure blonde du jeune homme passe une aile tutélaire : c'est celle d'un Pégase, qui occupait la partie droite du tableau, et dont il ne reste plus que le museau bridé, à l'extrême droite du tableau, que retient la main d'un personnage perdu, qui se tenait devant Pégase. De l'autre côté du tableau, une servante (*chitôn* sans manche, vert, manteau à dominante rouge violacé autour des jambes) accompagne vers la droite sa maîtresse; derrière elle, au second plan, un jeune homme à tunique courte tient la couronne de la mariée; derrière encore, un jeune homme à tunique courte (jaune) porte un vase gris-vert («en bronze») sans anse, à long col; près de lui un autre personnage à tunique plus longue (verte) est partiellement perdu. Le sol est marqué par une surface ocre; les ombres sont indiquées.

Inédite. J.P. Darmon, dans *BNSAF*, séance du 7 mars 1979, à paraître. Jamais reproduite. Ici, pl. LXII, 1, LXVI, LXXXVII, LXXXVIII, XCI.

La bordure est parfaitement banale, même si l'on tient compte du fait que les boucles sont ajourées d'une tesselle blanche (cf. notre mos. **28** et les ex. de Piazza Armerina), la chose étant en elle-même très fréquente.

Sur le motif de quadrillage oblique, voir notre brève remarque à propos de la mos. n° **30**. On rapprochera particulièrement ce quadrillage oblique en double pointillé de l'exemple de *Piazza Armerina* (pl. LXVII, 1) et de celui de la Maison du Paon à Carthage (Bardo, inv. n° 2403 = notre pl. LXVII, 2; cf. A. Merlin, *Deux Mos.*, Mon. Piot, XXXIV). L'exemple de Néapolis est plus raffiné: la réalisation est plus précise; le motif d'intersection débordant enrichit le tout, et le complique en suggérant un motif de quadrillage droit en surimposition.

La scène représentée est un mariage, dans l'instant qui précède la *dextrarum junctio*. Sur ce thème, cf.le dossier réuni par Louis Reekmans, *Dextrarum junctio*. Notre mosaïque suit le schéma traditionnel: personnage féminin «qui se tient à côté de l'épouse et la pousse doucement vers son mari» (Reekmans, *op. l.*, p. 31), couronne tenue au-dessus de la tête de la mariée (sur l'usage que l'iconographie chrétienne fera, par la suite, de ce motif: *ibid.* p. 69sq.); elle appartient plus précisément à la série comportant «le père de la mariée comme figure intermédiaire» (*Ibid.*, p. 83), particulièrement représentée aux époques tardives (*Ibid.*, p. 78 et, par ex. fig. 38 et 39); mais il est surprenant que Reekmans ait négligé l'exemple de *Pompéi* reproduit par Spinazzola (*Scavi nuovi*, Pl. XC = fresque de la «Casa di Decimo Ottavio Quartione»), où c'est déjà un personnage masculin et barbu qui se tient entre les époux.

Le fait d'être entièrement enveloppée dans ses voiles est traditionnel pour la jeune mariée: un bel exemple est offert par la *pyxis* d'Adrano (Villard, *Grèce hellénistique*, fig. 91). A ce titre, on rapprochera notre pavement, tout particulièrement, de la prétendue Iphigénie d'*Antioche* (D. Levi, II, pl. XXII): rien n'indique qu'il s'agisse d'Iphigénie, et tout, au contraire, d'une scène de *dextrarum junctio*, avec personnage féminin intermédiaire, ce qui est également traditionnel (cf. Reekmans, *op. l.*). D. Levi avait cependant eu raison de remarquer le caractère théâtral, très marqué, de la mosaïque d'Antioche : ce caractère se retrouve dans notre pavement, et ici, comme à Antioche, le personnage masculin barbu — royal, ici et là, selon toute apparence — porte le long *chitôn podèrès*, la ceinture, le pectoral, tous détails caractéristiques du costume tragique qui est aussi celui de la Muse du Virgile de *Sousse*, par ex. (voir, en mosaïque, les costumes tragiques des médaillons du Vatican, reproduits par Nogara, pl. LVI à LXVI).

De quelle scène s'agit-il ? On peut songer, surtout si l'on a adopté l'interprétation homérique pour la mos. n° **31**, à une « restitution de Briséis » dont le Bouclier de Scipion et ... la Tiare de Saitapharnès connaîtraient la tradition (cf. Collignon, *Tiare en Or*, fig. 3 et pl. III); ceci est du reste un élément supplémentaire d'association entre l'iconographie de la Tiare et le groupe constitué par les mos. **30** et **32** (voir 2ᵉ partie, chap. II : *Interprétations*, p. 167).

Cette identification est cependant à rejeter pour plusieurs raisons : 1) Même si elle est admise par la tradition, la restitution de Briséis ne constitue pas une scène de *dextrarum junctio*, alors que notre scène s'inscrit très étroitement dans ce contexte, et que le lien qui unit Achille à Briséis n'est nullement un lien matrimonial légitime ; 2) Bulas interprète le Bouclier de Scipion non comme une restitution, mais comme un enlèvement de Briséis et considère qu'« une scène où l'on voie Briséis rendue à Achille n'apparaît sur aucun des documents connus de l'antiquité » (Bulas, p. 83); son interprétation vaut également pour la scène représentée sur la Tiare : il s'agit du départ de Briséis ; Achille ne regarde pas vers elle, mais vers le héraut qui vient la lui réclamer ; de plus, même le Bouclier de Scipion est un document suspect (Bulas, p. 84); 3) La présence de Pégase ne s'expliquerait que comme vague « symbole d'immortalité », alors que les connotations mythologiques de tous les autres pavements de la Maison des Nymphes sont d'une très grande précision.

La présence de Pégase doit faire songer à un épisode du mythe de Bellérophon, celui de ses noces avec Philonoè, fille du roi Iobatès. Ce qui emporte la certitude quant à cette dernière interprétation, c'est qu'un document du British Museum (*cista* étrusque = Walters n° 640, ici pl. LXVIII) constitue un parallèle direct à notre mosaïque, et prouve qu'il existait une tradition iconographique sur ce thème (cf. 2ᵉ partie, chap. II, *Interprétations*, p. 163-175).

En outre, le caractère théâtral de la représentation s'explique en fonction de cette dernière hypothèse, qui ne paraît pas douteuse : il existait une tragédie (perdue) de Sophocle intitulée *Iobatès*, qui devait comporter l'épisode final des noces de Bellérophon avec la fille de ce roi de Lycie.

Les identifications sont donc les suivantes : à droite, le jeune Héros est Bellérophon, protégé par l'aile tutélaire de Pégase ; au centre, le roi Iobatès ; à gauche, sa fille, épouse légitime de Bellérophon, qui porte différents noms selon les traditions, et notamment celui de Philonoè.

La lourde couronne gemmée mériterait une étude particulière, et une mise en relation avec les très nombreuses couronnes représentées en mosaïque, qui déborde du cadre de notre étude. Sur la symbolique de la couronne, cf. la vieille étude de J. Köchling, *l.l.*

La servante (*pronuba*) qui accompagne la jeune mariée est à rapprocher tout particulièrement de la porteuse de cruche de la mosaïque du Grand Palais de Constantinople (A. Grabar, *La peinture byzantine*, Genève, Skira, 1953, p. 74), et d'un personnage de la mosaïque algérienne des *Noces de Thétis et Pélée* (J. Lassus, *cit.*).

Voir ci-dessous, *Interprétation*, p. 163-175 et 204-216.

SECONDE PARTIE

SYNTHÈSES

PRÉSENTATION GÉNÉRALE

Cette seconde partie de notre travail est synthétique. Elle envisage l'ensemble des pavements de la Maison des Nymphes de deux points de vue successifs : celui de la datation (chap. I) et celui de l'interprétation iconographique (chap. II).

Ces deux chapitres, comme on verra, sont très inégaux : le premier est fort court, le second, au contraire, fort long.

C'est que nous avons été doublement servi par les circonstances : d'une part, les données externes permettent de proposer pour nos pavements un *terminus post quem* qui facilite prodigieusement la datation ; d'autre part, l'iconographie de la Maison des Nymphes est au contraire si complexe et si riche, que seul un examen attentif et de longs développements pouvaient permettre d'en dégager le contenu.

L'intérêt de la découverte que cette lecture attentive nous aura permis de faire fera peut-être pardonner la longueur des développements.

CHAPITRE I

DATATION

1. *Critères extérieurs*

A la suite de l'achèvement de la fouille, un certain nombre de mosaïques devant être déposées pour permettre d'assurer leur conservation, nous avons entrepris plusieurs sondages, notamment au-dessous du béton des mosaïques **18**, **19**, **25**, **30**, **31** et **32**. Nous nous réservons de publier ultérieurement le résultat de ces sondages. En effet, nous en avions soigneusement recueilli tous les éléments, qui se trouvent actuellement conservés dans la maison de fouilles de Néapolis. Cependant, nous n'avons pu les étudier, comme nous nous le proposions, car le retour sur place n'a malheureusement pas été possible pour examiner avec le soin qu'ils méritaient les résultats de ces sondages.

Néanmoins, nous avons eu la chance de trouver, au cours de deux d'entre eux, des monnaies dont la datation était immédiate.

Sous la mosaïque n° **31** a été trouvé à 40 cm environ au-dessous du béton de la mosaïque un bronze appartenant au règne de Gordien III. La surprise a été grande, car elle faisait d'un coup descendre vers la 2e moitié du IIIe siècle un pavement que tous les observateurs, en fonction des habitudes acquises, avaient tendance à considérer comme appartenant à l'époque des Antonins ou, à la rigueur, des Sévères (cf. mos. n° **31**).

Sous la partie de la mosaïque n° **18** que nous avons déposée, vers le coin Nord-Est du péristyle, le sondage a révélé, à une assez grande profondeur (sans doute due à la gravité de la pièce dans un sol assez meuble, tout au long des siècles) une pièce appartenant au règne de Constantin et frappée au nom de son fils Constantin le Jeune.

Elle porte le nom du jeune homme, CONSTANTINUS JUNIOR, et ses titres, DOMINUS et NOBILISSIMUS CESAR. Nous n'avons pas eu le loisir, pour les raisons que nous avons dites, d'examiner assez cette monnaie pour identifier exactement à quelle série appartient notre exemple, qui est un petit bronze : du moins est-il certain que ce type n'a pas été frappé avant 316/7, année de la naissance du jeune César. Par la suite, il a continué à l'être, avec diverses variantes, jusqu'à la mort de Constantin (337 ap. JC). Il y avait donc, scellé au dessous du béton de la mosaïque, depuis sa mise en place, une monnaie dont la seule présence suffisait à prouver que ce pavement ne pouvait pas avoir été placé là avant 316/7, date la plus ancienne possible que peut avoir une monnaie de ce type, quand bien même elle serait tombée là toute fraîche sortie de l'atelier de frappe le plus proche (Carthage), ce qui est du reste fort peu vraisemblable. S'agissant de la mosaïque du péristyle, la découverte était particulièrement importante, et risquait fort de faire descendre jusqu'à une date postérieure à 317 l'ensemble des pavements de la maison.

Quoi qu'il en soit, les critères extérieurs analysés jusqu'à présent (il en existe d'autres qui pourraient, une fois étudiés, permettre de préciser la datation, s'ils fournissaient un *terminus post quem* encore plus tardif) établissent que la mos. n° **31** ne peut être antérieure au règne de Gordien III et ni celle du péristyle au règne de Constantin.

2. *Contemporanéité des divers pavements de la maison*

Un examen attentif permet de se persuader que l'on peut considérer les différents pavements de la maison comme contemporains les uns des autres :

a) Au cours des différents sondages nous avons pu étudier le béton et le lit de pose des mosaïques n° **13** (T du grand *œucus*), **18** (péristyle), **19** (coqs), **25** (Pégase à la source Hippocrène), **30** (Apollon), **31** et **32** (cycle de Bellérophon). Ils se présentent partout rigoureusement de la même manière, avec une couche inférieure très dure et de couleur légèrement rosée, comportant par conséquent du tuileau, avec parfois de petites tesselles; cette couche, soigneusement lissée, portait une seconde couche au grain beaucoup plus fin, beaucoup plus jaune, et moins épaisse. Enfin une mince couche de lait de chaux constituait le lit de pose proprement dit. Il n'y a donc aucune différence technique perceptible entre les supports des divers pavements. Ceci est un indice mais non une preuve de la contemporanéité de tous les pavements observés, car on peut changer un pavement en ne changeant que le lit de pose superficiel et en réutilisant le même béton. Mais dans ce cas la qualité de la pose est médiocre, ce qui n'est le cas d'aucun de nos pavements, sauf peut-être des pavements des pièces 4 et 5 (entrée nord). Tous les bétons ont donc été refaits pour l'ensemble de nos pavements. Refaits, car il semble qu'il ait existé un état antérieur au nôtre : on a en effet trouvé sous le béton du seuil n° **15** (Amours cueillant des roses) un fragment blanc à filet tremblé malheureusement très petit (n° **15'**); d'autre part il n'est pas impossible que le pavement n° **7'** (fond de l'*impluvium* de l'*atrium* A 1) ait appartenu à ce premier état, antérieur aux bassins B1-B2 (qui forment couple), c'est à dire vraisemblablement à toute la décoration actuelle de la maison; antérieur même, peut-être, à l'agrandissement du *triclinium-œcus* (un sondage en effet faisait apparaître qu'un mur avait été rasé, qui le traversait d'Est en Ouest aux deux-tiers de sa profondeur) (cf. Introd. p. 19).

Il faut remarquer cependant que nos sondages n'ont pas concerné l'aile Ouest de la maison, c.-à-d. les pièces 1 à 9, A 1 et C 1. Ces remarques techniques plaident donc en faveur de la contemporanéité des pavements n° **13** (grand *oecus*), **18** et **19** (péristyle), **25** (Pégase), **30** (Apollon), **31** et **32** (Bellérophon), où les sondages ont eu lieu.

b) Du point de vue du décor, la récurrence des mêmes motifs, d'un bout à l'autre de la maison, établit une unité évidente, d'autant qu'ils sont traités de façon *rigoureusement identique* : identité complète des pavements **1** et **6**, d'une part, **2** et **12** d'autre part; usage du motif en nœuds d'Héraklès en **10**, où il apparaît en composition de surface, et en **24**, **30** et **31**, où il apparaît en composition linéaire; usage du fond blanc traité en écailles, qui revient en **9**, **13** et **24**; usage du fond organisé en hexagones tangents et adjacents, dessinés par des lignes de perles et points (mosaïques **27**, **28** et **31**); enfin le fait que ces motifs soient entremêlés les uns avec les autres (jamais le même fond ne se retrouve avec la même bordure) tisse une chaîne qui, courant d'un bout à l'autre de la maison, relie étroitement entre eux la plupart des pavements, ne laissant de côté que ceux du péristyle (y compris le bassin B 3), ceux de l'*atrium* A 2, les pavements blancs **4** et **5**, et la mosaïque n° **11**.

c) Or la dépose du seuil central de l'*œcus* (mosaïque n° **15**) a fait apparaître une continuité absolue entre celle-ci et la mosaïque de l'*oecus* (n° **13**), d'une part, et celle du péristyle, d'autre part (n° **18**), rattachant cette dernière (ainsi que la mos. **19** qui techniquement en fait partie) à l'ensemble mis en évidence à l'instant.

De plus, la subtile modification de l'orientation des motifs géométriques vers le coin Nord-Ouest du péristyle, qui sert à masquer les irrégularités de celui-ci, et à faire prendre pour un rectangle un espace en réalité trapézoïdal (cf. p. 12, 21, 75), tendrait à prouver que non seulement toutes ces mosaïques sont contemporaines entre elles, mais aussi qu'elles sont contemporaines de la mise en œuvre de l'espace architectural de la maison des Nymphes dans son état définitif : le mosaïste a déployé autant d'ingéniosité que l'architecte a créer l'illusion d'un péristyle rectangulaire, et on a ici nettement l'impression d'un effort conjugué et concerté.

d) L'unité frappante du programme iconographique, tel qu'il apparaîtra dans la seconde partie (cf. ci-dessous, *Interprétation*), et sa grande cohérence, sont par elles-mêmes une preuve d'unité de conception et de réalisation, donc de contemporanéité. La mosaïque du bassin B 3, qui porte l'inscription NYMFARUM DOMUS, symbole clef de ce programme iconographique, se trouve du même coup elle aussi rattachée à l'ensemble des autres pavements.

e) Restent encore à l'écart les pavements **4**, **5**, **11** ainsi que ceux de l'atrium A 2.

Les pavements **4** et **5** participent d'une préoccupation qui se retrouve en **7**, **9**, **13** et **24** : celle de constituer un fond blanc où, néanmoins, les tesselles ne soient pas disposées au hasard, mais dessinent en blanc sur blanc un motif géométrique, très nettement perceptible pour peu que l'on y prête attention (lignes de chevrons superposées en **4** et grands carrés adjacents en **5**). Bien qu'il ne s'agisse pas des mêmes motifs qu'en **7** (carrés et losanges adjacents) ni qu'en **9**, **13** et **24** (composition d'écailles), les mosaïques **4** et **5** témoignent d'une recherche identique dans son esprit, et sont donc à rattacher étroitement au même groupe.

Enfin, il n'y a aucune raison de ne pas considérer que **11**, **22** et **23** ne sont pas contemporaines de l'ensemble, et de l'état final de la maison. Le style fleuri rigide, lourd et chargé d'épais fleurons de la mosaïque n° **11** s'accommode parfaitement d'une datation tardive. Les motifs très simples de **22** et **23** sont de tous les temps, et les cercles et fleurettes dont ils sont chargés se retrouvent sur les autres pavements de l'aile Est.

f) En ce qui concerne les tableaux figurés, on pourrait sans doute distinguer deux mains : l'une plus habile à rendre le nu (mos. n° **24**, **25**, **27**, et sans doute aussi **8** et **9**, dont il reste malheureusement trop peu), l'autre plus encline à la solennité et au hiératisme, moins libre (mos. **30, 31, 32,** peut-être **19**; encore que des détails — comme les jambes et les pieds des hoplites de la mos. n° **30**, et bien d'autres —, témoignent aussi d'une virtuosité remarquable). On pourrait, en somme, parler d'un «Maître d'Amymonè» et d'un «Maître de Bellérophon». Mais s'il y eut peut-être deux peintres d'images (ou plus de deux), cela ne signifie pas que deux ateliers différents aient travaillé ici, encore moins qu'ils soient séparés dans le temps : la récurrence des motifs, l'identité des techniques de pose, l'unité thématique de l'ensemble sont là pour le rappeler.

Seuls les pavements **7'** et **15'**, appartiennent, semble-t-il, à un état antérieur à la mise en place du décor de la Maison des Nymphes dans son ensemble.

Eux mis à part, il semble possible d'affirmer, pour conclure, que *tous les pavements de la maison des Nymphes sont contemporains*, *tous sont postérieurs à 316/17 après J.-C.* Les nombreuses réfections (par exemple en **13**, **16**, **18** surtout), impossibles à dater, témoignent d'un long et soigneux entretien, peut-être jusqu'à la fin de l'époque byzantine (on a relevé de nombreux tessons de lampes byzantines au niveau O de la fouille, immédiatement au-dessus des pavements; v. Introd. p. 22).

3. *Les comparaisons*

Il n'est donc pas nécessaire de commenter ici les comparaisons, qui n'ajoutent rien à la précision de la datation proposée.

Certes, il serait intéressant d'en approfondir l'examen pour discuter, à partir de ce nouvel ensemble bien daté, certaines datations proposées pour d'autres pavements de l'Afrique du Nord. Un tel propos ne peut cependant être abordé dans les limites de cette étude.

Un rapide survol des comparaisons qui ont été proposées tout au long de la première partie (cf. ci-dessus, *Catalogue*), et qu'on retrouvera aisément au moyen de l'index, permet néanmoins d'en rencontrer beaucoup qui confortent la datation que nous venons d'établir par d'autres voies. La série la plus impressionnante est certainement celle de Piazza Armerina : or cette villa paraît aujourd'hui bien datée, après les patientes vérifications d'A. Carandini et de son équipe (cf. *MEFRA* 1971, *cit.*), de la deuxième décennie du IV^e^ siècle après JC; en tous cas, il paraît exclu, en raison du contexte archéologique fourni par les sondages, que la villa puisse être antérieure à cette décennie. Nous avons donc bien, ici et là, un *terminus post quem* comparable qui, joint à la proximité géographique et aux contacts étroits entre les deux provinces d'Afrique et de Sicile, explique les très nombreuses parentés relevées au niveau de l'ornementation (même si la maison des Nymphes a usé de matériaux plus riches, et fait appel à des artisans plus habiles et à des peintres beaucoup plus imbus de la grande tradition hellénistique, qu'à Piazza Armerina)[1].

Certaines séries semblent bien ne s'imposer qu'à partir du IVe s. : celle des grosses *hederae* cordiformes peut-être (cf. mos. nº **18**); ou encore celle des fonds blancs traités en écailles, technique qui paraît se répandre, notamment en Orient, dans un contexte fort tardif (cf. mos. nº **9**).

A l'inverse, des rapprochements avec un nombre important de pavements, notamment de Byzacène, qui sont, d'ordinaire, datés plus haut, devraient pouvoir permettre de contribuer à la remise en question de la datation de nombre de pavements africains. Mais ce n'est pas le lieu d'aborder ici un si vaste et si difficile problème.

---

[1] Même congruence dans les comparaisons avec d'autres ensembles bien datés du IVe siècle : maison constantinienne d'Antioche, ou telles mosaïques d'Aquilée. Le rapprochement avec la mosaïque du Grand Palais de Constantinople (pour le fond traité en écailles de **9**, **13** et **24**, et la porteuse de présent de la mos. **31**) est plus inattendue. Mais souvenons-nous que la datation de la mosaïque du Grand Palais reste controversée.

CHAPITRE II

INTERPRÉTATION

Il ne suffit pas de décrire et de dater. Encore faut-il tenter de comprendre ce que l'on a sous les yeux. Ce que nous appelons ici *interprétation* est un effort en vue de percevoir ce que représente le décor en mosaïque de la Maison des Nymphes.

Le notion de représentation est loin d'être une notion simple. Tout d'abord se pose la question de la représentation explicite : une image nous est donnée, que nous pouvons toujours décrire «naïvement», encore qu'il n'y ait pas de perception entièrement «innocente»; du moins, peut-on se demander ce que désigne l'image, de la façon la plus explicite, dans l'esprit de celui qui l'a exécutée. La réponse n'est pas toujours évidente lorsqu'il s'agit d'objets : la grappe de raisin, l'épi de blé, les grenades s'identifieront sans problème; il faut déjà un œil plus exercé pour reconnaître dans tel groupe de fruits un petit tas de figues (mos. nº **28**, médaillon c), dans ces disques jaunes des pièces d'or (mos. nº **19**); un détour savant est nécessaire pour s'assurer que tel oiseau est une hirondelle (mos. nº **28**, méd. b, et ci-dessous p. 154), ou pour reconnaître des bois de cerf dans l'appendice à peine perceptible qui prolonge un toit (mos. nº **26**, pl. LI); dans un bon nombre de cas l'identification de l'objet représenté demeurera problématique : tantôt cela ne paraît guère avoir d'importance, comme de savoir à quelles espèces appartiennent tels poissons (mos. nº **20**), ou tel légume (mos. nº **10**, méd. L), tantôt l'incertitude est irritante (que voit-on sous le poitrail de Pégase, mos. nº **25**, pl. XXXIV; quel est cet objet cylindrique et jaune de la mos. nº **30**, pl. LXXXIX; que voit-on au pied de la nymphe surprise de la mos. nº **27**, pl. LII)? Dans un cas exemplaire, celui du fruit jaune des mosaïques nº **2**, **10** (pl. XIV et LXX) et **13** (pl. LXXIII), nous sommes parvenu à la conclusion qu'il s'agissait d'un coing, mais cette simple identification d'objet présuppose qu'on ait bien voulu nous suivre dans nos considérations les plus sophistiquées sur la thématique d'ensemble du programme iconographique, et certains refuseront, par conséquent, de l'admettre, ou du moins de la tenir pour assurée (cf. p. 220-221).

L'identification est encore bien moins immédiate lorsqu'il s'agit de scènes et de personnages mythologiques[1] : elle est nécessairement *savante*, et dépend directement de l'expérience que l'observateur possède de la mythologie des anciens et de ses modes de représentation. Il est vraisemblable que, de ce point de vue, les images étaient pour les anciens un livre ouvert, comme le sont aujourd'hui, pour ceux qui baignent dans la culture chrétienne, les vitraux des cathédrales, ou, pour les Hindous, les bas-reliefs des temples du Deccan : telle apparence physique, tel attribut, tel détail vestimentaire désignait aussi sûrement un dieu ou un héros qu'un mot un objet; tel dispositif, tel voisinage évoquait aussitôt tel épisode de tel mythe. Encore un livre ouvert n'est-il pas également lisible pour toutes les personnes baignant dans la culture à laquelle il appartient : «les anciens» est une expression globale qui, même si l'on circonscrit le temps et le lieu (disons, Néapolis au IV^{e} s. après JC), recouvre des catégories sociales différentes, différemment acculturées, des groupes religieux axés sur tel culte plutôt que sur tel autre etc., et ceci pose le problème des différents niveaux de lecture dont les représentations antiques pouvaient faire l'objet dès l'époque même où elles furent réalisées[2]. Mais ce problème n'est pas celui qui nous occupe pour l'instant, et l'ont peut admettre globalement, croyons-nous, qu'au niveau premier de l'identification des personnages et des épisodes mythologiques, toute personne normalement cultivée devait pouvoir déchiffrer les représentations qui tombaient sous ses yeux : en cas de doute, en tous cas, l'érudit, le sage, l'initié ou le prêtre était là, qui pouvait donner la clef, *si licebat*. Ce recours, que possède à tout moment le visiteur qui doute de l'interprétation d'un vitrail, ou même le spécialiste d'archéologie extrême-orientale, qu'un brahmane ou un bonze pourra toujours aider à lire un bas-relief, l'archéologue de l'antiquité en est totalement privé.

C'est sans doute ici un des domaines où le chercheur d'aujourd'hui a le plus grand avantage à faire preuve du plus d'humilité possible, et à s'efforcer de ne jamais oublier à quel point il ne sait rien, ou si peu, de la structure mentale, de la culture, de la mythologie ou de la vie spirituelle des anciens. Certes, à défaut d'érudit vivant, nous pouvons recourir à Tite Live ou à Pline, à défaut d'initié, à Platon ou Cicéron, Porphyre ou Jamblique, à défaut de prêtre, à Homère, à Plutarque ou à Sidoine Apollinaire : aussi bien la connaissance et l'usage des textes est-elle indispensable à l'archéologue. Mais qui peut se flatter d'être jamais assez allé aux textes pour s'en être suffisamment pénétré? Et comment ne pas mesurer les difficultés de leur utilisation, leur aspect si fragmentaire, et, de plus, si rarement adéquat aux objets au sujet desquels nous les interrogeons? Pour combler leurs silences (et nos ignorances à leur sujet), il nous faut avoir recours au matériel archéologique, celui-là même qu'il s'agissait d'expliquer : si ce n'est pas un cercle vicieux, ce ne peut-être qu'une spirale à très lent progrès. Ce qui nous trompe le plus, c'est que bien des identifications nous sont redevenues faciles : parce qu'elles tombent sous le sens? Non : parce que le lent travail de l'humanisme et de l'érudition depuis la Renaissance nous ont permis de les redécouvrir; mais que de zones obscures encore, où notre ignorance se contente d'identifications vagues et superficielles! Au lieu de dire «cheval ailé et trois femmes au bord d'une rivière» nous savons dire «Pégase à la source Hippocrène» (mos. n° **25**), parce que Pégase nous est redevenu familier et que de grands lambeaux de son mythe nous ont été conservés. Mais devant des milliers de vases, nous ne saurons dire que «scène de conversation» ou «scène de gynécée», et devant des dizaines de mosaïques, que «satyre et nymphe», sans toujours nous demander suffisamment si, pour les anciens, il ne s'agissait pas d'autant d'allusions à tel rituel, à tel cérémonial, à tel épisode mythique nettement individualisé (comme c'est ici le cas pour notre mos. n° **27**), ou encore à tel passage d'une œuvre théâtrale ou littéraire perdue. Il nous semble que l'identification au moyen de formules vagues ne doit être acceptée que comme un pis-aller, et toujours nettement conçue comme l'aveu d'une ignorance. En sens contraire, notre ignorance nous expose à des identifications hâtives : sur une mosaïque de Chypre (Maison de Dionysos à Néa Paphos, publiée par K. Nicolaou), on voit une matrone amoureuse, une jeune héros qui s'en éloigne vivement, tenant une lettre; la conclusion paraît assurée : ce sont Phèdre et Hippolyte; en fait, elle ne l'est pas : ce peuvent être *tout aussi bien* Sthénébée et Bellérophon;

---

[1] C'est ce que Panofsky appelle l'analyse *iconographique*, au sens restrictif du terme (cf. *Essais d'iconologie*, *cit.*, Introduction, particulièrement p. 17-31).

[2] Cf. J. P. Darmon dans *Mos. Gr. Rom.* II, p. 312-314.

peut-être les anciens pouvaient-ils trancher en faveur de ces derniers pour des raisons[3] qui nous échappent : *nous n'en savons rien.* Une question de cet ordre se posera pour nous ici à propos de la mosaïque n° **31**, que Garcia y Bellido avait cru pouvoir identifier sans hésiter comme une évocation de l'ambassade de Chrysès auprès d'Agamemnon ; de même pour le Vieux de la mosaïque n° **20** : Océan, dira-t-on sans hésiter, et certainement avec beaucoup de vraisemblance ; mais pourquoi pas Phorkys, au domaine de qui, chez Homère, appartient l'antre des Nymphes ?

Supposées règlées les questions d'identification, se posent les problèmes, bien plus difficiles encore et plus controversés, relatifs à la valeur implicite des représentations. L'artiste a représenté cela : mais que veut-il dire en représentant cela (ou qu'a-t-on voulu lui faire dire en lui faisant représenter cela) ? Comment rendre compte du choix de telle image, de tel objet, de tel mythe ? Quelles sont les *valeurs* attachées aux représentations ? Les *raisons* d'un décor[4] ?

A cette troisième série de questions, beaucoup d'archéologues opposeront une fin de non recevoir : cette représentation au second degré n'existe pas ; l'artiste n'a voulu que décorer, ses intentions sont purement esthétiques, ou du moins intellectuelles : il a fait allusion à telle belle histoire, à tel tableau renommé ou à une célèbre pièce de théâtre pour le pur plaisir des yeux et de l'esprit ; un objet ne désigne rien d'autre que soi-même, un tableau n'a pas d'autre valeur que sa qualité picturale, que le charme d'un récit ou le plaisir d'une allusion littéraire ou érudite ; non seulement les représentations n'ont pas de sens implicite, mais encore — à moins que celui-ci ne soit «évident» —, elles ne sont pas organisées en fonction d'un programme : l'ordonnancement des images est «purement décoratif», le décor ne renvoie qu'à lui-même, en fonction, et uniquement en fonction, d'une notion vague de bonheur esthétique.

L'ornementation des édifices antiques se voit ainsi, a priori, accusée, à la lettre, d'*insignifiance.* A dire vrai, cette affirmation dogmatique est aussitôt contrainte, même chez ses partisans les plus déterminés, de s'accommoder de mille réserves : on admettra, sans toujours se demander si la distinction du sacré et du profane avait chez les anciens la même valeur que chez nous, que le décor d'un édifice à vocation explicitement religieuse puisse être organisé et/ou signifiant; de même, l'ornementation funéraire : on concèdera, par exemple, à K. Schefold, que la représentation de mythes sur des sarcophages puisse, à la rigueur, constituer une allusion quasi hiéroglyphique à telle ou telle notion morale, philosophique ou religieuse (cf. Schefold, dans *RA* 1961, *cit.*).

---

[3] Comme, par exemple, la présence du petit chien, qu'on retrouve ailleurs avec Bellérophon, ainsi sur la *cista* en bronze du British Museum (Walters, n° 640), reproduite ici pl. LXVIII.

[4] Ces questions correspondent, pour Panofsky, au niveau de l'étude *iconologique* proprement dite (cf. *l.l.*, Introduction).

Mais le décor domestique — sauf en ce qui concerne le laraire, micro-édifice «religieux» — demeurera a priori taxé d'insignifiance. Or, la bonne règle juridique nous invite à rappeler ici que c'est à l'accusation de faire la preuve : il faut prouver qu'une représentation est dénuée de connotations implicites, qu'un décor est incohérent. Ce qui revient à dire qu'un chercheur ne peut se dispenser du moins de se poser la question de l'existence de ces connotations ou de ce programme. Peut-être la réponse sera-t-elle négative : *on ne peut en être assuré qu'après avoir posé la question.*

Nous n'avons envisagé nullement le décor de la maison des Nymphes *a priori* comme un document exceptionnel : nous avons pensé devoir lui faire subir le traitement que mérite n'importe quel document figuré, si banal soit-il, en lui demandant ce qu'il représente explicitement (identifications), et si, à leur tour, les représentations qu'il propose sont, ou non, signifiantes, si elles sont, ou non, cohérentes. Du reste, la maison des Nymphes présente une série de thèmes ornementaux parfaitement courants dans le décor mosaïqué des maisons romaines : ainsi les thèmes «océaniques» du nymphée, ou les représentations de *xenia*; leur banalité n'interdit nullement de s'interroger sur leur éventuelle valeur sémantique. Mais elle présente aussi une exceptionnelle galerie de tableaux mythologiques : il valait la peine de se demander dans quelle mesure ils entraient dans la réalisation d'un programme d'ensemble. Il n'a pas dépendu de nous que la réponse ait été positive au delà de toute attente : nous avons procédé pas à pas, et nous sommes efforcé à la plus grande rigueur.

Du reste, le déchiffrement des valeurs implicites des représentations est allé de pair avec le travail plus humble, et plus communément admis, des recherches d'identification. Aussi commencerons-nous par traiter de ces dernières : les questions mêmes qu'elles posent permettront d'aller plus loin, comme on verra. Faut-il, après tout, s'étonner que la complexité et la richesse du programme iconographique, tel qu'il apparaîtra au terme de l'enquête, s'avèrent dignes et de la variété et de la qualité exceptionnelle des images, et du nom si peu commun porté par la maison ?

1. IDENTIFICATION DES THÈMES

A. *Nymphée* (cf. mos. nº **20** et **21**).

Le point bâti le plus central de la maison est un bassin semi-circulaire (l'«abside-fontaine» de R. Rebuffat, 1969, p. 662). Sa position face à l'entrée principale de l'*oecus-tricilinium*, dans l'axe, à la fois, de celui-ci et de l'entrée principale de la maison (voir nos plans I et II), est une position tout à fait canonique dans la demeure romano-africaine (cf. Rebuffat, 1969 et 1974, *passim*).

Ce bassin porte l'inscription NYMFARVM DOMVS, la Maison des Nymphes. Il ne semble pas que cette expression figure dans aucune autre inscription latine. Elle renvoie directement, au contraire, à la tradition littéraire : la formule se retrouve en effet telle quelle dans l'*Énéide* de Virgile (I, 166-168), dans un passage où le poète décrit les lieux où Énée et ses compagnons viennent d'être jetés par la tempête — c'est l'Afrique, et le domaine de Carthage, mais ils ne le savent pas encore —; là s'ouvre, écrit Virgile

«... antrum
Intus aquae dulces vivoque sedilia saxo,
Nympharum domus».

Et le poète latin s'inspire ici directement d'Homère (Od. XIII, v. 103-104) décrivant le lieu où les rameurs Phéaciens viennent de déposer Ulysse endormi :

ἀγχόθι δ' αὐτῆς ἄντρον ἐπήρατον ἠεροειδές,
ἱρὸν Νυμφάων...

Virgile, traducteur et adaptateur d'Homère, emploie donc le terme de *domus*, en lieu et place du grec ἱρόν, dans le sens religieux de «demeure consacrée». De ce sens, les textes latins offrent de nombreux exemples : Catulle (63,20) parle de la *Domus* de Cybèle pour désigner les lieux qui lui sont consacrés en Phrygie («... *Phrygiam ad domum Cybelles*, *Phrygia ad nemora deae*»); Juvénal (IV, 40) désigne ainsi le temple de Vénus à Ancône ; Tite Live (3, 17, 5) celui de Jupiter Capitolin («*augustissimam illam domum Jovis optimi maximi*»); le terme s'employait, bien sûr, pour désigner les lieux du Forum consacrés à Vesta (ainsi Martial, I, 70, 4 : « *Vestae virgineam domum* »); on retrouve ce mot sous la plume de Stace (III, 1, 32) pour décrire le petit temple sorrentin d'Hercule («*felix simplexque domus*»); Tertullien, enfin, l'utilise pour parler du théâtre, lieu voué à Vénus et à Bacchus (*Spect.*, 10: «*itaque theatrum Veneris et Liberi quoque domus est*»).

D'autres textes désignent ainsi, spécifiquement, la demeure des nymphes : ainsi Horace, chantant une cascade de Tibur (Odes, I, 7, 12 : «*domus Albunae resonantis*»), et surtout Properce (I, 20, 33-38), lorsqu'il dépeint les lieux où va mourir Hylas :

Hic erat Arganthi Pegae sub vertice montis
Grata domus nymphis umida Thyniasin
Quam supra nullae pendebant debita curae
Roscida desertis poma sub arboribus
Et circum irriguo surgebant lilia prato
Candida purpureis mixta papaveribus.

Nous nous trouvons donc en présence d'un terme admis par l'usage (au moins poétique) pour désigner un lieu habité par les nymphes et à elles consacré [1]. Il n'est pas impossible, — il est même très probable —, que cette inscription soit consciemment une citation de Virgile — d'autant que cette même citation, estropiée, est attestée dans l'épigraphie africaine (*C.I.L.* VIII 23673 : *Intus aque dulces biboque sedilia saxa Nimfarum*).

Le problème est évidemment de savoir ce que signifie cette inscription : la «demeure des nymphes» ainsi désignée est-elle seulement le bassin semi-circulaire où figure l'inscription elle-même? Ou bien cette expression désigne-t-elle la maison tout entière? Au niveau de l'analyse où nous sommes, il est impossible de trancher.

On fera valoir à juste raison que cette appellation convient parfaitement au bassin lui-même. Du reste, même si l'interprétation plus large devait être finalement adoptée, elle n'est pas exclusive de la précédente (l'inscription aurait alors, en quelque sorte, un sens ambigu), et le choix du bassin pour y placer ces mots désigne au premier chef ce réceptacle d'eaux fraîches comme la «demeure des nymphes».

---

[1] De même, en grec, οἰκίον, cf. Callimaque, *Aetia* 66 v. 8-9 : Χαίρετε νυμφέων οἰκία...

Cette fontaine est donc bien un nymphée. Non que le sens de ce mot soit simple, ni ses acceptions univoques, en latin aussi bien qu'en grec. Nous en discuterons plus loin. Mais il convient, de toutes façons, de se ranger à l'opinion de S. Settis (*Ninfei romani e ninfei greci*, p. 119), lorsqu'il écrit qu'«en réalité, les sources montrent une seule chose, et c'est que νυμφαῖον/*nymphaeum* est un nom qui convient parfaitement, selon l'usage même des classiques, tant aux grottes naturelles sans aucun aménagement artificiel (ainsi Long. I, 5), qu'aux grottes comportant des aménagements (Plut., *Alex.*, 7, 3; pour la grotte, Plin. *H.N.*, XXI, 30), et aux types les plus divers de fontaines..., encore que l'histoire de mot *nymphaeum* soit entièrement à faire, qui n'est pas, est-il besoin de le dire, et ne peut être une histoire univoque» (trad. par nous).

Quelles que puissent être les diverses valeurs de ce mot (valeurs que nous tenterons d'évoquer plus loin), et quelles qu'aient pu être ses implications religieuses, mythologiques ou autres, il reste que le mot nymphée est parfaitement admissible pour désigner parfois la plus simple des fontaines, — d'autant plus facilement qu'en latin l'association se fait couramment entre *Nympha* et *lympha*, mot qui, dans son acception normale, signifie tout bonnement «eau» (cf., sur ce point, la bibliographie proposée par H. Lavagne, *Le nymphée au Polyphème*, p. 714 et n.). La contamination de ces mots est confirmée par l'épigraphie dans bien des cas : lorsque le dédicant d'Ischia s'adresse au Lymphes (*C.I.L.* X 6791, 6796, 6797), c'est bien entendu aux Nymphes qu'il offre son ex-voto; et celui qui, en Germanie Supérieure (*C.I.L.* XIII 6649), parle de NYMFAE RENOVATAE, il est plus que probable qu'il pense surtout aux *lymphae* et aux *fontes*, — car on ne «remet» pas «en état» des divinités.

Les remarques de P. Grimal (*Jardins Romains*, p. 324-325) contre un abus du mot nymphée chez les modernes paraissent donc quelque peu excessives. Le mot de *nymphaeum* peut sans doute désigner toute «demeure des nymphes», fût-elle une humble fontaine : notre inscription suffit à le prouver.

L'«antre» des nymphes est ici réduit à son expression la plus simple : un bassin de dimensions modestes, dont seule la forme semi-circulaire rappelle les cavités de la grotte archétypale d'Homère (Od. XIII, 103-112), imitée par Virgile (*l.l.*) et commentée par Porphyre, au début du IVᵉ s. ap. JC, dans son *de antro Nympharum*; du reste, le mot νύμφη n'a-t-il pas, au moins une fois chez Athénée (197, a), le simple sens de «niche» (G. B. Gulick, éditeur anglais d'Athénée, Loeb class. lib., II, p. 391, note d)?

Ainsi, nous suivrons N. Neuerburg (*l'architettura delle fontane e dei ninfei*, p. 27-29 etc.), quand il fait dériver du modèle de la grotte tous les types de nymphées bâtis : la question est moins difficile qu'il n'y paraît, dès lors qu'on se réfère à l'antre d'Homère. Et notre inscription, par le truchement de Virgile, n'y fait-elle pas nettement allusion?

Cette réduction du nymphée à une abside-fontaine est tout a fait courante en Afrique, comme en témoignent les plans relevés par R. Rebuffat (cf. Rebuffat 1969 et 1974, *passim*).

Traditionnel aussi le décor mosaïqué. Le relevé systématique des mosaïques de nymphées en Afrique du Nord n'est pas encore fait. Il formera, lorsqu'il verra le jour, un beau livre d'images. On y verra partout, comme ici (mos. nº **20**), des poissons, des crustacés, des dauphins, représentés selon des dispositions canoniques dont il sera alors seulement possible d'étudier dans le détail les variations et les différences qu'elles offrent, notamment en les confrontant à l'ensemble des pavements représentant des animaux marins (cf. les quelques comparaisons proposées dans la première partie de ce travail, s. mos. nº **20**). Une étude attentive des diverses espèces de poissons représentées fournira des remarques intéressantes, et permettra des comparaisons avec les indications fournies par les textes (ainsi les rabelaisiennes énumérations d'Athénée, par ex. au livre IV des *Deipnosophistes*, 131 d, e, f); il sera par exemple amusant de se demander si l'on y voit souvent figurer — pour autant que son identification soit possible — l'animal aquatique appelé νύμφη (Athénée, 105 b).

On y verra parfois des têtes comme celle qui occupe le centre de notre bassin, et dont nous dirons d'emblée qu'elle appartient à la série, canonique elle aussi, des faces d'Océan, étudiée en dernier lieu par Pauline Voute (*Océan*, *cit.*). A vrai dire, on pourrait se demander si le nom de ce «Vieux de la Mer» ne fait pas problème : Océan est le plus connu, mais il y a Nérée, il y a Protée, il y a surtout Phorkys, qui, dans le passage cité d'Homère, est le maître du port sur lequel donne l'Antre des Nymphes. Mais l'iconographie d'Océan est suffisamment fixée, sa personnalité mythique suffisamment prééminente (cf. Rudhardt, *Le* *thème de l'eau primordiale*, *passim*) pour que l'on puisse admettre qu'il s'agit bien ici d'Océan. Du reste, Porphyre lui-même associe, de façon quelque peu indirecte il est vrai, l'antre des Nymphes à l'Océan (*De antro Nympharum*, 8), et un nymphée était explicitement consacré, à Antioche, à cette divinité (cf. ci-dessus, p. 87, n. 7).

Ces thèmes aquatiques, «océaniques» dirais-je, constituent déjà en mosaïque un ensemble très vaste, qu'il faut à son tour inscrire dans l'ensemble des représentations artistiques de ce thème dans l'antiquité : depuis l'abondante collection offerte par la peinture (voir par ex. Jean-Michel Croisille, *Les natures mortes companiennes*, pl. XXIII à XLIII) jusqu'à l'impressionnante série de sarcophages comportant la tête d'Océan (A. Rumpf, *Meerwesensarkophagen*, n^{os} 27, 29, 32-54), sans oublier les documents fournis par la numismatique, en particulier les contorniates offrant des représentations d'animaux marins (le type 226 d'A. Alföldi, *Die contorniaten* = n^{o} 103, pl. VII, 12) et qui vraisemblablement évoquent symboliquement Océan, lequel apparaît explicitement ailleurs (par ex. le type 51 d'Alföldi, *ibid.* = n^{o} 202, pl. IX, 5) : ils témoignent de la permanence de ce thème jusqu'à l'extrême fin du IV^{e} s. ap. JC. (Cf. ci-dessus, mos. n^{o} **20**, commentaire).

Le décor de cet élément traditionnel d'architecture qu'est notre abside fontaine est donc traditionnel lui aussi. Thème de l'eau (suggérée en outre par les ondulations géométriques du fond, mos. n^{o} **21**), thème des animaux aquatiques, thème de la face d'Océan : les mosaïques du nymphée s'inscrivent dans des séries aisément repérables. Tenons-nous-en, pour l'instant, à cette constatation, sans nous demander, à ce niveau de notre enquête, si ce décor est susceptible de jouer un rôle ou d'avoir un sens, autre que celui d'évoquer vaguement l'élément humide dont la fontaine est le réceptacle.

B) *Xenia* (cf. mos. n^{o} **10** et n^{o} **28**).

La mosaïque n^{o} **10** présente dans des médaillons un certain nombre de motifs géométriques, mais aussi un certain nombre de représentations figurées que l'on pourrait regrouper sous le terme approximatif de «natures mortes» : des légumes (deux concombres croisées — *cucumer* —); un poisson (rouget), — sans doute l'*érythrinos* des anciens, appelé aussi, à Rome, *rubellio*; un récipient, qui paraît être une hydrie de verre peint; enfin, deux fois répété, ce fruit qui revient si souvent dans la maison, soit isolé (deux médaillons de la mos. n° **10**; la mosaïque de seuil n° **2**), soit en groupe (dans la guirlande de laurier de la mos. n° **13**) et dont l'identification n'est pas évidente : il est souvent appelé cédrat par les archéologues, mais sa forme, souvent bosselée, plus étroite à l'extrémité qu'à la tige, sa couleur — il est généralement jaune ou mordoré —, peuvent aussi faire songer au coing (cf. mos. n° **10**, description).

La mosaïque n° **28**, dans l'essence de son programme, est analogue, et présente aussi, dans des médaillons, des «natures mortes» : des fruits (grenades, figues), des oiseaux (canard, et un oiseau noir et blanc moins immédiatement identifiable), des poissons (de nouveau un rouget, et, semble-t-il, un poisson d'une autre espèce), chaque médaillon étant dessiné par une couronne de laurier dont trois sont vertes et trois sont fanées (cf. mos. n° **28**, description).

Ces deux pavements nous renvoient à un type de représentations tout à fait traditionnel dans l'art gréco-romain, celui des *xenia*.

Vitruve (VI, 7, 4) est l'un des premiers à nous en proposer une définition : «*nam, cum fuerunt Graeci delicatiores et fortuna opulentiores, hospitibus advenientibus instruebant triclinia, cubicula, cum penu cellas, primoque die ad cenam invitabant, postero mittebant pullos, ova, holera, poma reliquasque res agrestes. Ideo pictores ea, quae mittebantur hospitibus, picturis imitantes xenia appellaverunt*».

La représentation de ces «poulets, œufs, légumes, fruits et autres choses agrestes» offerts aux hôtes en présent d'hospitalité, est extrêmement répandue dans l'antiquité, comme en témoignent *les natures mortes campaniennes* dont J. M. Croisille a dressé l'abondant catalogue.

A la fin du II^e^ ou au début du III^e^ siècle ap. JC, Philostrate l'ancien nous a dépeint dans ses *Imagines* deux tableaux représentant des *xenia* (I, 31 et II, 26). Il est amusant de retrouver dans le premier, presque au début de la description (juste après le lièvre, qui malheureusement fait défaut chez nous, mais se retrouvera souvent ailleurs en mosaïque), la mention du canard (νῆττα), et, un peu plus loin, la mention de la παλάθη, qu'Hesychius définit comme un tas de figues disposées les unes au-dessus des autres, παλάθη qui repose sur un lit de feuilles; on croirait ici lire la description de notre propre nature morte. Les figues, de nouveau, tiennent une grande place dans la description du second tableau, où elles sont disposées, cette fois, sur des feuilles de vigne, et où elles sont noires, comme dans l'exemple de Piazza Armerina (cf. mos. n° **28**, comparaisons) : σῦκα μέλανα ... ἐπὶ φύλλων ἀμπέλου.

De même, en feuilletant le catalogue de J. M. Croisille, nous retrouvons, parmi les natures mortes campaniennes qui nous ont été conservées, de très nombreuses représentations de figues, analogues à la nôtre (par ex. pl. VIII, fig. 15, pl. XIII, fig. 25), mais aussi des grenades (par ex. pl. XV, fig. 29 et 30), des petits oiseaux (pl. LIX, fig. 112 et 113, pl. LXII, fig. 119 etc. etc.); nous retrouvons le thème du poisson (par ex. pl. XXX fig. 58), celui des concombres (pl. XVIII fig. 34), celui encore des récipients (par ex. pl. CXV, fig. 216); faut-il parfois reconnaître le cédrat — ou le coing — (ainsi pl. VIII fig. 15)?

Nos mosaïques de *xenia* sont donc l'aboutissement d'une longue tradition picturale encore parfaitement vivante pour les auteurs tardifs, et à laquelle elles sont restées scrupuleusement fidèles. Il y a, certes, eu une adaptation, qui a consisté à répartir les objets représentés dans les espaces ménagés par la trame géométrique : cela a donné lieu à d'infinies variations, et à la création d'une série extrêmement nombreuse de pavements, qu'il serait passionnant de regrouper dans un *corpus* et d'étudier de façon systématique, de façon à définir les types d'objets représentés, leur fréquence, leur concomitance, ou au contraire leur exclusion mutuelle etc. Nos deux pavements seraient à replacer dans ce vaste ensemble, particulièrement représenté en Afrique (cf. quelques comparaisons, s. mos. n° **10** et **28**, commentaire).

Quelle est l'intention, ce faisant, du décorateur ? Vitruve nous suggère une solution : l'évocation de présents d'hospitalité, décor qui conviendrait particulièrement à un *triclinium* (on doit, du reste, songer à cet usage pour la pièce n° 7, qui contient la mos. n° **10**), ou à une chambre d'hôte (ce qui, à la rigueur, pourrait expliquer la mos. n° **28** de la pièce n° 11, trop petite pour être une salle à manger). Sans doute y a-t-il une évocation, plus généralement matérielle, des «nourritures» (ce qui contribue aussi à expliquer la fréquence de ce thème dans les *triclinia*), et d'autre part, une évocation, plus généralement symbolique, de l'abondance, de la richesse, dont on conçoit la valeur à la fois sociale (la maison se proclame riche, et généreuse dans sa richesse, puisqu'elle la répand en présents d'hospitalité), et magique (bénéfique, ou prophylactique).

Mais on peut se demander aussi si ces natures mortes ne sont pas en même temps porteuses d'une évocation implicite des saisons, ou des mois de l'année, dont il faudrait se demander si elle n'est pas toujours présente dans toute représentation de *xenia.*

Dans le cas de la mosaïque n° **10**, on pourra objecter qu'elle ne présente pas un nombre de motifs (4 ou 12) qui puisse être rapproché de celui des saisons ou des mois. Mais le problème est de savoir si, à force de lui être associé, un fruit, un objet, ne finissait pas par désigner, même lorsqu'il était isolé, ou intégré à un groupe apparemment incohérent de *xenia* (par ex. dans les «jonchées»), tel mois de l'année ou telle saison. Il y a au moins un cas, ici, où une telle valeur symbolique de l'objet apparaît hautement vraisemblable : c'est celui du vase à anses carrées, si voisin du récipient qui, dans le *Calendrier de 354* étudié par H. Stern, accompagne les représentations du mois d'août des différents manuscrits (*l.l.*, pl. X, 1 et XVI, 3); car il faut, sans hésiter, rapprocher notre image de la série des représentations du même type en mosaïque, dont H. Stern a dressé la liste (*l.l.*, p. 259 sqq.) : notre vase est une hydrie, et il est hautement probable qu'il évoque par lui-même (sans exclure d'autres valeurs sémantiques toujours possibles) soit, d'une façon générale, l'été, soit, plus précisément, le mois d'août.

Les autres *xenia* de la mosaïque n° **10** sont-ils porteurs de connotations analogues? Cela n'est pas impossible, par exemple pour les concombres (méd. L; mais s'agit-il à coup sûr de ce légume?), qui évoqueraient volontiers l'été : c'est une nourriture rafraîchissante, dont Pline nous dit quelle est gorgée d'eau (HN, 19, 186); une étude des mentions de ce légume (*cucumer*, *cucumis*) montrerait sans doute qu'il est plus particulièrement lié au mois de Juillet; notons, par exemple, qu'Al Awam dans son *Livre de l'agriculture*, où il se montre excellent héritier des traditions antiques, considère que le concombre est hors saison après la mi-août (éd. Clement-Mullet, t. II, 1re partie, ch. XXV, p. 212). Pour le rouget, la connotation saisonnière est moins évidente, ce qui ne signifie pas qu'elle soit absente. Quant au mystérieux «fruit jaune» des médaillons C et W, sa liaison avec l'hiver paraît établie (cf. ci-dessus, mos. n° **2**, commentaire, p. 34). Mais alors pourquoi ce fruit, dans le médaillon W, se trouve-t-il encadré de quatre boutons de rose pointant vers lui?

L'allusion aux saisons, ou aux mois de l'année, est beaucoup plus nettement sensible dans le cas de la mosaïque n° **28**. L'évocation du déroulement du temps est implicitement présente dans l'alternance des lauriers verts et fanés qui, ici comme dans d'innombrables pavements, suggère allusivement l'éternelle mort et renaissance de la nature (cf. les quelques exemples proposés s. mos. n° **28**, commentaire). Mais surtout, il est frappant que plusieurs (plus spécialement 4) des six représentations qui nous sont proposées ici soient des symboles habituels du calendrier : H. Stern a montré que le canard était un attribut de l'hiver, et plus précisément de février (*l.l.*, p. 235, 237, 295), que les figues, fruit d'été, étaient un attribut de septembre (*l.l.*, p. 266 et pl. X, 2 et XVI, 4), et les grenades, fruit d'automne, un attribut de novembre (p. 281 et pl. XII, 1, XVII, 2 et XIX, 1). Par raison de symétrie, ces rapprochements permettent désormais d'identifier sans hésiter le petit oiseau noir à ventre blanc du médaillon b comme une hirondelle, dont la représentation connote normalement le printemps, et plus particulièrement le mois de mars (*l.l.*, particulièrement p. 241 et suiv. et pl. VIII, 2, XVI, 2, XVIII, 1 et XLV, 2). Faut-il, par récurrence, penser qu'une connotation du même ordre se trouve confirmée pour la représentation du rouget et de l'autre poisson? Cela n'est pas impossible, sans que l'on puisse cependant préciser à quelle saison ou à quel mois ils se rattacheraient (les couronnes de laurier fané incitent à songer à une période hivernale, et peut-être faut-il songer ici au signe zodiacal des Poissons, qui règne sur la fin du mois de février et la partie de mars antérieure à l'équinoxe de printemps).

Il n'est donc pas douteux que ces représentations de *xenia* puissent être en même temps des évocations des saisons, et on peut dire, sans trop s'avancer, qu'elle le sont du moins à coup sûr dans le cas de la mosaïque n° **28**. Une fois de plus, nous nous trouvons en présence d'un thème aisément repérable et extrêmement banal dans la mosaïque, encore que les instruments symboliques utilisés ici pour faire référence aux saisons ne soient pas les types comportant les habituelles personnifications, mieux connus (et mieux reconnus) parce que plus immédiatement évidents pour l'observateur contemporain[2].

Brochant sur le tout, faut-il voir encore dans le choix des *xenia* de la mos. n° **28** (2 volatiles, 2 fruits, 2 poissons) une allusion aux trois domaines du monde (air, terre, eau)? A l'idée de totalité temporelle viendrait s'ajouter celle de totalité spatiale : cela n'est pas impossible[3].

---

[2] Sur la représentation des Saisons en mosaïque, cf. l'étude à paraître de D. Parrish.

En résumé, ce thème des *xenia*, normal dans le décor domestique, est présent dans la maison des Nymphes comme dans bien d'autres maisons romaines, notamment d'Afrique du Nord : sa fonction sémantique, au niveau le plus général, paraît être d'évoquer la fécondité et l'éternel renouvellement du monde (de ce monde rendu fertile par les eaux d'Océan)[4], et plus particulièrement de la demeure où il se trouve représenté. Les significations prophylactiques, propitiatoires, religieuses, philosophiques d'un tel programme se fondaient vraisemblablement, pour l'observateur banal, en un sentiment confus de sa valeur «bénéfique». Mais des allusions plus précises ont pu être couramment perçues : aux dons d'hospitalité (c'est le sens du mot *xenia*), aux saisons, à telle divinité[5].

On se demandera plus loin[6] si ce thème des *xenia*, sans rien perdre de ses valeurs générales et habituelles, ne prend pas, en s'intégrant au programme iconographique d'ensemble de la maison des Nymphes, une signification plus précise[7].

C) *Putti* (mos. n° **15**).

Les Amours cueillant des roses de notre mosaïque n° **15** appartiennent eux aussi à une série aisément repérable, celle des *putti*, dont les occupations peuvent être des plus variées; l'ensemble des exemples réunis par J.W. Salomonson (*Mosaïque aux chevaux*, cf. s. mos. n° **15**, commentaire) fournit le meilleur contexte à notre pavement, si l'on y ajoute le petit tableau de la Villa Constantinienne d'Antioche et celui de Desenzano (cf. *supra*, mos. n° **15**).

---

[3] Sur l'évocation de domaines du Cosmos sur des mosaïques, cf. les remarques de Mme G. C. Tomašević, dans *Heraclea*, p. 46-64.

[4] J. Rudhardt, *Le thème de l'eau*, *passim*.

[5] La grenade à elle seule évoque puissamment Aphrodite, dont c'est le fruit de prédilection. Sa présence est ainsi propitiatoire non seulement en ce qu'elle évoque la présence d'une nourriture matérielle et l'heureuse fécondité de la saison automnale, mais aussi en ce qu'elle est un hommage — et une invocation — à la redoutable déesse. Ce qui nous saute aux yeux dans le cas de la grenade paraissait peut-être tout aussi évident aux anciens pour tel autre légume, fruit ou objet dont les connotations aujourd'hui nous échappent.

[6] Voir ci-dessous, p. 219sq.

[7] Sans doute, faut-il rattacher au thème des *xenia* les représentations de fleurs et de fruits qui enrichissent la guirlande de lauriers de la mosaïque n° **13** (cf. ci-dessus, p. 60) : 3 coings et 7 boutons de rose y figurent, ainsi que 4 pâquerettes (à connotation printanière), et 5 épis de blé (connotant l'été); les autres sont perdues. Voir aussi ci-dessous C) *Putti* et D) *Coqs*.

Pour ce qui est de leur activité (cueillette de roses et confection de guirlandes de ces fleurs), on songera à l'exemple d'Antioche, et aussi à ceux de Piazza Armerina (cf. *supra*, mos. n° **15**, commentaire). Mais surtout, l'on se reportera au dossier constitué par H. Stern à propos des *roses* (*Le calendrier de 354*, p. 183 sqq. et p. 268-279).

Il apparaît en effet que nous sommes ici tout près du thème des *xenia*. H. Stern a montré que les roses sont un symbole printanier, particulièrement lié aux mois d'Avril et de Mai (*l.l.*)[8]; il pensait qu'elles symbolisaient plus précisément le mois de Mai : cependant, un document découvert par la suite confirme bien l'ambivalence des roses, partagées entre mai et avril; c'est un médaillon des *Thermes des mois*, à Thina, publié par M. Fendri, qui représente un petit Amour tenant un panier plein de roses : au dessus, on lit distinctement APRILIS.

Ces roses, qui connotent donc le printemps, particulièrement du fait de leur présence dans les rituels en l'honneur de Vénus[9], sont en même temps des fleurs que, dans les banquets, on offre aux hôtes sous forme de guirlandes, comme en témoigne, par exemple, Athénée dans de nombreux passages (671 e, 675 d e, 682 b à 683 c). Ce sont donc bien, au sens strict, des *xenia*. Et ce pavement n° **15** évoque donc bien *à la fois*, tout comme les mosaïques précédentes (*supra*, B), les présents offerts aux invités (et à ce titre il est particulièrement à sa place sur le seuil d'un *triclinium*), et une saison, le printemps, — dont à ce niveau de l'analyse on percevra au moins le caractère «joyeux» et «bénéfique».

Les *Imagines* de Philostrate nous confirment la fréquence de ces représentations antiques de roses, particulièrement associées à la représentation du Printemps (II, 34), et qui sont l'objet de la part du peintre d'un si grand soin — comme le sont les nôtres —, que l'on croirait que telle couronne de roses a été peinte avec son parfum (I, 2) : «... φημὶ γεγράφθαι αὐτὰ μετὰ τῆς ὀσμῆς ...».

---

[8] Le panneau d'Antioche, un des 12 entourant la représentation centrale des Saisons, évoque certainement un mois de l'année.

[9] Dont la date de naissance, dans la tradition romaine, semble avoir été fixée au 1er avril (cf. P. Boyancé, «Pervigilium Veneris», *l.l.*). Noter que les Nymphes forment le cortège archétypal en l'honneur de la déesse (cf. *Idem*, *Ibid.*, 1555).

D) *Coqs affrontés* (mos. nº **19**).

Ce tableau s'inscrit lui aussi dans une série tout à fait canonique, qui a été étudiée par Ph. Bruneau (cf. *BCH* 1965, *cit.*), et, en dernier lieu, par H. Hoffmann (cf. *RA*, 1974, *cit.*).

En vérité, nous sommes encore ici tout proches de la série des *xenia*. Le thème des coqs, affrontés ou non, se trouve, en effet, surabondamment traité dans les natures mortes campaniennes réunies par J. M. Croisille (*op. l.*, pl. LXVIII, fig. 130, pl. LXXVI, fig. 145 et 146 = coqs affrontés; pl. LXVI fig. 126 = coq affronté à une poule; pl. XLIX, fig. 94 et 95, pl. L fig. 96, pl. LXI, fig. 116 et 117, pl. LXIV, fig. 123, etc. = coqs).

Du reste, l'une des «natures mortes» citées ci-dessus (*l.l.*, fig. 130) est le seul document connu, semble-t-il, qui présente comme le nôtre les deux volatiles affrontés de part et d'autre d'une jarre, mise à part la mosaïque inédite de Sidi Mahrez, à Néapolis (cf. ci-dessus, p. 81).

Autre caractère, qui relie le coq aux autres *xenia*, c'est qu'il sert, lui aussi, d'attribut à un mois de l'année, à savoir le mois de janvier (cf. H. Stern, *op. l.*, p. 211 et pl. XVII, 3, etc.).

Un autre détail iconographique rapproche notre pavement du calendrier de 354, c'est le thème de la jarre remplie de pièces d'or : on voit en effet parmi les représentations liées au mois de juillet une amphore brisée remplie de pièces de monnaie (H. Stern, *op. l.*, p. 287 et pl. IX, 4). Le rapprochement est cependant encore plus frappant avec les amphores regorgeant de pièces de monnaies qui figurent sur certains insignes de magistrats mentionnés par la *Notitia dignitatum* (éd. Otto Seeck, p. 148, Oc. XI : *insigna viri illustris comitis sacrarum largitionum*; et p. 154, Oc. XII : *insigna viri illustris comitis privatarum*; qu'il faut rapprocher des *insigna* de leurs collègues orientaux, reproduits p. 35 et 36) : il s'agit bien sûr, dans ce document essentiel, d'évoquer les richesses de l'Empereur et ses libéralités. La jarre regorgeant d'or évoque donc bien l'idée d'une profusion de richesses, dont on ne se priverait pas, à l'occasion, de faire don avec libéralité. L'attribution aux invités de *xenia* constitués d'objets en métaux précieux est abondamment mentionnée par Athénée (récit des noces de Karanos le Macédonien : *Deipn.*, 128 sqq.), qui précise qu'au banquet des *Artamitia* de Cyrène (*ibid.*, 549 f-550 a) de tels objets précieux ont été substitués aux traditionnels cadeaux en nature : une amphore pleine d'or est bien une évocation de largesses faites aux invités, donc de *xenia*.

A ce titre, on comprend déjà l'usage de ce tableau en guise de «carré de *triclinium*» (l'expression est de R. Rebuffat), face à l'entrée principale du grand *oecus-triclinium* et dans l'axe central de toute la *domus*.

Mais dans le contexte des représentations de coqs affrontés, cette jarre évoque surtout le prix qui ira au vainqueur, et tient la place occupée la plupart du temps par la palme et la bourse (cf. les exemples réunis par Ph. Bruneau). D'une façon générale, Ph. Bruneau a parfaitement montré que le motif des coqs affrontés symbolisait le thème de la victoire, et l'on ne comprend pas, à ce niveau de l'analyse, sa présence ici, sinon toujours en qualité de symbole vaguement «bénéfique» ou «propitiatoire». Quant à H. Hoffmann (*l.l.*), il a mis en évidence tout un aspect érotique du symbolisme des coqs affrontés, dont on ne voit pas encore la place dans le contexte ornemental de la maison des Nymphes (sur la valeur sémantique générale de la représentation des coqs, voir les éléments et références rassemblés cidessus, s. mos. n° **19**, p. 81-84).

E) *Pégase et les nymphes* (mos. n° **8** et n° **25**).

Ce thème est ici traité de deux façons différentes, mais son identification ne fait nulle part problème. La mosaïque n° **8** appartient à la série bien connue et répertoriée des représentations de la «Toilette de Pégase» (cf. s. mos. n° **8**, commentaire), et ce qu'il nous en reste laisse supposer qu'elle devait se conformer sans grande originalité au type traditionnel.

Le tableau que nous propose la mosaïque n° **25** est beaucoup moins habituel, et même tout à fait inédit.

A dire vrai, la «toilette de Pégase» n'est pas le seul dispositif iconographique connu où l'on voie Pégase en présence de nymphes. R. Engelmann (*Bellerofonte e Pegaso*) avait en son temps dressé la liste des documents connus représentant Pégase avec une seule nymphe: le gobelet d'argent du trésor de Berthouville (cf. E. Babelon, cité, pl. XIV et p. 98-101, fig. p. 99) ainsi qu'un stuc du Musée national de Naples (R. Engelmann, *l.l.*, p. 8-9). Le même auteur mentionnait une peinture de Rome (son n° 27, p. 14) représentant Pégase accompagné d'un Bellérophon (?) aulète, avec, de part et d'autre, une nymphe.

J. Aymard a complété cette liste en publiant un sarcophage du Musée d'Alger dont la partie gauche du relief principal représente Pégase, tourné à gauche, face à deux nymphes, avec trois autres personnages (dont une troisième nymphe?) au second plan, et Bellérophon auprès de lui (*La légende de Bellérophon*, pl. I et p. 160 sqq.): le groupe du cheval et de son maître est très proche ici du relief Spada, et J. Aymard a considéré que cette scène représentait aussi Pégase à la source Pirènè.

On perçoit donc que la représentation de Pégase avec des nymphes a suivi, dans l'antiquité, une iconographie assez souple, et il n'y a rien d'étonnant à ce que nous en ayons ici, avec la mosaïque n° **25**, une nouvelle version, jusqu'à présent inédite. Rien d'étonnant non plus à ce que les nymphes soient représentées au nombre de trois et dans une attitude qui évoque — mis à part le mouvement très particulier de la nymphe jaillissante — le groupe canonique des trois Grâces ou des trois Heures. D'innombrables reliefs représentent la collectivité des nymphes par un groupe de trois, et souvent selon ce dispositif iconographique, qui présente de dos la nymphe médiane. Citons par exemple ici les reliefs de ce genre, accompagnant des inscriptions dédicatoires aux Nymphes, à Rome même (cf. *C.I.L.* VI 549 — où les trois nymphes sont accompagnées de Diane et d'Hercule —, 550, 551, 554), ou encore en Gaule Narbonnaise (*C.I.L.* XII 2845, 2849, 3105), ou bien encore l'impressionnante série d'Ischia, où la troupe des trois Nymphes est souvent conduite par un Apollon lyricine (*C.I.L.* X 6792, 6793, 6796, 6786, 6787, 6788, 6790) (voir aussi *supra*, s. mos. n° **25**, commentaire).

Voir Pégase plonger le sabot dans l'eau courante n'a rien non plus d'inhabituel : la mosaïque de la Villa du Nil, à Leptis, le représentait les quatre pattes dans l'eau, et il en allait de même, semble-t-il, du Pégase du tombeau des Nasonii (le n° 4 de Engelmann ; cf. la description de cette peinture par F. Hannig, *De Pegaso*, p. 126-127; v. aussi B. Andreae, *l.l.*, pl. 61, 1).

Il reste que notre pavement est puissamment original — du moins, par rapport aux œuvres subsistantes, car il n'est pas interdit de penser qu'il ait pu suivre un modèle perdu. Il évoque, sans aucun doute possible, le jaillissement de la source Hippocrène : cet épisode du mythe de Pégase, dont on n'avait jusqu'à présent identifié, semble-t-il, aucune représentation figurée, est bien connu par la littérature; les nombreux textes se référant à cet épisode ont été réunis par F. Hannig (*De Pegaso*, p. 92-113 et p. 126). L'antiquité connaissait deux sources Hippocrène, nées de la même façon d'un coup de sabot de Pégase : l'une, la plus célèbre, se trouvait sur l'Hélicon; l'autre nous est mentionnée par Pausanias, et se trouvait à Trézène (II, 31, 12); outre leur origine, elles avaient encore ceci en commun qu'elles se trouvaient l'une et l'autre à proximité d'un sanctuaire des Muses. Il est impossible de dire à laquelle de ces deux légendes jumelles ce tableau fait allusion.

F) *Poséidon et une nymphe (Amymonè)* (mos. n° **24**).

L'identification du principal personnage masculin de la mosaïque n° **24** ne fait pas problème : le grand manteau vert à reflets bleus, plissé comme la surface de la mer, la barbe poivre-et-sel, le sceptre, dont l'extrémité manque, mais qui a toutes chances de se terminer en trident, désignent assez Poséidon.

Qui le dieu poursuit-il ici? Vraisemblablement, une Nymphe : les aventures amoureuses de Poséidon sont multiples, et ce sont, la plupart du temps, des Nymphes qui ont été l'objet de sa flamme — comme il est bien naturel de la part d'un dieu régnant sur l'élément humide, la mer — avec ses Naïades — mais aussi les sources.

Quatre autres mosaïques au moins proposent une scène analogue à la nôtre : l'une, en noir et blanc, a été découverte en Italie (Blake, II, p. 169 et pl. 35, 2); une autre, polychrome, à été mise au jour en Byzacène, à El Djem (Foucher, *Thysdrus 1960*, p. 42-42 et pl. XVII); une troisième a été trouvée en Grèce (V. Theophanidis, *Arch. Eph.* 1945-47, p. 37-46), à La Canée (Crète). La seconde de ces trois mosaïques n'est pas attribuable avec certitude à un épisode précis du mythe de Poséidon. La troisième a été identifiée par l'inventeur comme étant une représentation de la rencontre de Poséidon avec Amymonè, et cette identification, tout à fait convainquante, a été reprise par Ph. Bruneau («Coqs affrontés», *BCH.*, 1965), qui a eu à la connaître dans la mesure où ce pavement de La Canée comportait aussi une scène de combat (?) de coqs. La 4^{e}, trouvée à Nea Paphos (Nicolaou, *l.l.*) est elle aussi, avec certitude, une variante du même épisode (cf. *supra*, s. mos. n° **24** et *infra*, Interprétation, 188sq., 198sqq.).

Il est tout à fait probable que le pavement d'Italie et celui d'El Djem représentent ce même épisode mythologique. Et, même à ce niveau de l'analyse, on peut également pencher très fortement pour cette identification en ce qui concerne la mosaïque de Néapolis[10].

Lorsque J. Overbeck a composé son grand travail sur les représentations antiques des mythes grecs (*Griechische Kunstmythologie*, Leipzig, 1871, 1873 et 1889), sur les deux cents pages consacrées à Poséidon (t. II, livre III, p. 207-406, et pl.), il a réservé un chapitre entier (chap. XII) aux représentations de Poséidon avec Amphitrite, d'une part, et d'autre part *avec Amymonè*, dans la mesure où les représentations de la rencontre du dieu et de cette nymphe paraissent avoir été priviliégiées par l'art antique, tout autant que ses relations avec Amphitrite.

L'une des explications possibles de la diffusion de ce thème — on l'acceptera sans difficulté, même si elle n'est pas la seule —, c'est que cet épisode mythique avait été très tôt célébré et fixé par la littérature : une des pièces (de jeunesse?) d'Eschyle était un drame satyrique intitulé, précisément, *Amymonè*, dont il ne reste malheureusement que d'infimes fragments (A. Nauck, *Tr. Gr. Fragm.*, p. 6 et 7 = Aeschylus, frgt. 13 à 15); la comédie grecque s'était aussi très tôt emparé de ce thème, et Nikocharès avait écrit une *Amymonè*, perdue également (Meineke, *Com. Gr. Fragm.*, I, p.. 253). Par la suite, la poésie hellénistique avait transmis la tradition : Callimaque, dans un important fragment des *Aetia*, fait allusion aux principaux épisodes du récit (fragt. 66 de l'éd. Trypanis, Loeb class. lib.); et les poètes latins, pétris de traditions hellénistiques, le mentionnent souvent (par ex. Properce, II, 26, 45sqq.) : c'est ainsi qu'il a inspiré à Ovide sa belle comparaison des Amours (X, 1, 5-7),

> Qualis Amymone siccis erravit in Argis
> Cum premeret summi verticis urna comas,
> Talis eras...

De leur côté, les érudits de l'époque romaine recueillaient et transmettaient des versions assez détaillées du mythe : Hygin en connaissait deux (Fab. 169), Apollodore nous en donne une (*Bibl.* II, 1, 4). Si bien que l'antiquité plus tardive a continué à traiter le thème : témoin Lucien qui lui consacre un dialogue (*Dial. mar.*, 8 de l'éd. Loeb class. lib., due à M. D. Macleod) à trois personnages, Triton, Poséidon et Amymonè, dans la meilleure veine comique (ou satyrique). Plus tard encore, on voit que Nonnos connaît parfaitement l'épisode (*Dionysiaques*, VIII, 239-242); et les scholiastes en proposeront inlassablement des résumés, ainsi Eustathe (Schol. *Il.* IV, 171), ou le scholiaste à Euripide (*Or.* 127 et *Phen.* 187) ou encore le lexicographe de l'*Etymologicum Magnum* (s.v. Πολυδίψιον Ἄργος).

---

[10] Cf., sur ce thème, le résumé de ma communication à la Société des Antiquaires de France, séance du 4 juin 1975, dans *BSNAF* 1975.

Ce n'est pas le lieu de citer ici tous les textes touchant à cet épisode. L'un d'entre eux, cependant, nous arrêtera particulièrement : c'est la description par Philostrate l'Ancien, dans ses *Imagines* (I, 8, éd. A. Fairbanks, Loeb class. lib.), d'un tableau représentant Poséidon et Amymonè, dont la parenté avec le nôtre est certaine : «(Poséidon) ici est peint étincelant, son regard est joyeux, et il se précipite très amoureusement. Car Amymonè, la fille de Danaos, tandis qu'elle allait chercher de l'eau chez Inachos, s'est rendue maîtresse du dieu; et lui vient la prendre, elle, qui ne sait pas encore qu'elle est aimée : la peur de la pucelle, son écart, la cruche d'or qui échappe à ses mains, tout montre qu'Amymonè est frappée de stupeur, incapable de comprendre dans quel dessein Poséidon si soudainement quitte la mer ...» (trad. par nous).

Un tel texte est par lui-même la preuve évidente de la vitalité du mythe à la fois dans la littérature et dans l'art, à une époque peu éloignée de celle où fut réalisée notre mosaïque.

Et dans les autres arts aussi, nous en possédons de nombreux témoignages : T. B. L. Webster, étudiant les illustrations antiques des pièces d'Eschyle (*Monuments illustrating Tragedy and Satyr play*, 2^{e} ed., p. 137), fournit l'ensemble de la documentation concernant la représentation de ce mythe sur les vases à figures rouges; et les documents réunis par J. Overbeck, de très belles intailles (*Gemmentafel* III, n° 3, 4, 5 et 6) et des monnaies (*Münztafel* VI, n° 28, 30, 32), montrent la diffusion du thème jusque dans les arts mineurs, où, la plupart du temps, un dispositif canonique très proche de celui de notre pavement (et des autres mosaïques envisagées ici) est utilisé; sur l'une de ces monnaies, on voit même Poséidon saisir le bras de la jeune fille, exactement comme à Néapolis (*ibid. Münztafel* VI, n° 30)[11].

L'identification proposée est donc, dès à présent, extrêmement probable, et, par conséquent, il faut voir dans la divinité fluviale que l'on aperçoit au fond du tableau la source même de Lerne que Poséidon — toutes les traditions concordent — a fait jaillir d'un coup de son trident, en faveur de sa bien aimée; la qualité d'une eau si miraculeuse était restée légendaire (Athénée, 156, e).

G) *Scène de mariage : les noces de Bellérophon* (mos. n° **32**).

L'identification, cette fois, est moins aisée.

Il est certain que nous avons affaire ici à une scène de mariage, dans l'instant qui précède la *dextrarum junctio* : la main de l'époux, tendue et ouverte, constitue le centre de la composition; l'épouse s'avance vers lui; dans un instant leurs mains seront jointes.

Il est, pour nous, regrettable que L. Reekmans (*Dextrarum junctio*) n'ait inventorié que les représentations où les époux avaient les mains effectivement jointes, et ne se soit pas penché sur la question des scènes analogues à la nôtre, où la main de l'homme est tendue, tandis que celle de la femme reste encore enveloppée dans les voiles du manteau nuptial, — comme c'est le cas, par exemple, à Antioche, dans la scène identifiée à tort par D. Levi (II, pl. XXII) comme un épisode de l'*Iphigénie* d'Euripide.

Les références au thème de la *dextrarum junctio* et du mariage sont en effet multiples et explicites : à la seule différence que les mains des époux ne sont pas encore jointes, la disposition générale du tableau est tout à fait conforme à la disposition canonique des scènes étudiées par L. Reekmans, avec les deux époux de part et d'autre d'un personnage central qui les unit. Ce personnage, dans l'art antique, peut être très souvent une femme (comme c'est la cas dans la mosaïque d'Antioche citée); mais L. Reekmans a montré qu'aux époques tardives une série domine, où «la figure féminine ... a été remplacée par un personnage masculin, qui est ou bien le Christ, ou bien le père de la fiancée; la filiation directe se reconnaît par le geste typique des mains posées sur les épaules des époux» (*op. l.*, p. 77-78); et le même auteur ouvre un chapitre entier pour classer ces représentations (p. 83 : *La* dextrarum junctio *avec le père de la fiancée comme figure intermédiaire*). Certes, il est frappant de voir la parenté qui existe entre notre dispositif et telle mosaïque chrétienne représentant le mariage de Moïse et de Séphora, ou celui de Jacob et Rachel (*op. l.*, pl. XIV, fig. 38 et 39). Mais L. Reekmans aurait dû mieux mettre en évidence l'existence de ce même dispositif à des époques beaucoup plus anciennes: qu'il suffise de signaler, par exemple, qu'on voit une *dextrarum junctio* tout à fait caractéristique, comportant la présence d'un personnage masculin, majestueux et barbu, entre les époux, à Pompéi, dans la Maison de Decimus Octavius Quartio (Spinazzola, pl. XC).

---

[11] On consultera désormais le catalogue très complet dressé par Mme E. Simon pour le *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, s.v. Amymonè, à paraître à Munich.

Enfin, chez nous comme dans d'autres représentations inventoriées par L. Reekmans, «la femme qui se tient à côté de l'épouse la pousse doucement vers son mari» (p. 31, «il n'est pas impossible que ce soit une compagne ou la *pronuba*») et «l'épouse est accompagnée» de personnes «qui tiennent les pièces de la dot» (*l.l.*, p. 38).

Autres détails tout à fait caractéristiques de la cérémonie du mariage dans la plus pure tradition classique: le vase de bronze à forme ovoïde, à long col, avec un pied tronc-cônique, a toutes chances d'être un de ces vases dont R. Ginouvès a étudié en détail le rôle dans la symbolique et le rituel du mariage (*Balaneutikè*. ch. III : *Le bain et les rites du mariage*, p. 276 à 282); et le jeune suivant qui le porte remplit la fonction rituelle du λουτροφόρος. La jeune mariée est enveloppée, comme il est normal, dans son luxueux ἱμάτιον ποικίλον, — ici tissé d'or —, et elle use du pan qui lui recouvre la tête comme du voile «qui devait cacher son visage quand elle entrait dans la salle du festin» (sur tous ces détails des rites du mariage, voir aussi M. Collignon dans Daremberg, *Dict. Ant.*, s.v. *Matrimonium*, et V. Magnien, cité).

La couronne d'or tenue au-dessus de la tête de la jeune femme doit tout particulièrement retenir notre attention : l'artiste a tenu à la mettre en évidence, et c'est un important symbole de sa qualité de jeune mariée. La couronne (στέφανος ou στεφάνη), «à l'origine» de feuillage, fait partie depuis les temps les plus anciens de la mise de la jeune épousée (J. Köchling, *De coronarum*, p. 61 sq.); et, de fait, la grande ancienneté de l'usage du diadème d'or a été mise en évidence dans des études plus récentes (cf. J. Gy. Szilágyi, *Some problems of greek gold diadems*); sur l'usage nuptial de la couronne, et sur la confection par les anciens de couronnes «imitant, en feuilles d'or d'une extrême ténuité, le feuillage de l'olivier, du laurier, du lierre ...», on pourra consulter les documents et les indications réunis par E. Egger et E. Fournier (in Daremberg, *Dict. Ant.* s.v. *Corona*, p. 1522 et 1528) et par E. Saglio (*ibid.* s.v. *Caelatura*, p. 799-800); ce n'est pas le lieu ici de proposer un état de la question (voir les documents publiés par F.H. Marshall, *Catalogue*, *passim*).

L'usage de faire tenir la couronne au-dessus de la tête de la jeune épousée par quelqu'un qui se tient près d'elle, est attesté, ou au moins suggéré, par de nombreux documents : sur telle loutrophore à figures rouges du musée de Berlin, c'est Éros qui vient tenir au-dessus de la jeune femme un diadème de perles, ou une couronne de feuillage (cf. Daremberg, *Dict. Ant.*, fig. 4865 et 4866, s.v. *Matrimonium*); sur telle peinture de Pompéi, c'est encore Éros qui, placé comme notre stéphanèphore à gauche de la jeune femme, tient au-dessus de la tête d'Aphrodite une couronne fixée au bout d'un bâton (G. E. Rizzo, *Monumenti della pittura antica*, fasc. II, «Casa del sacerdos Amandus», pl. II).

L'usage des couronnes d'or paraît avoir été tellement lié à la célébration des mariages qu'on les voit figurer même, à cette occasion, en qualité de *xenia* (cf. le récit des noces de Karanos le Macédonien, où les couronnes d'or sont distribuées à profusion : Athénée, 128, sqq.).

Nous avons donc bien indiscutablement affaire ici à la représentation d'un mariage. Sortant du cadre strict de la représentation de la *dextrarum junctio*, il convient, à ce titre, de rapprocher notre pavement de la fameuse mosaïque des *Noces de Thétis et Pélée* découverte en Algérie et publiée par J. Lassus (*Bull. d'Arch. Alg.*, I, pp. 75-105). Faisons tout de suite remarquer que Thétis, qui est représentée deux fois, s'y trouve à chaque fois coiffée d'une couronne d'or. Dans la seconde représentation, où Thétis est figurée dans le costume d'apparat de l'épousée, sa tenue est en tous points comparable à celle de notre jeune femme : «les fragments échappés à la destruction nous révèlent son diadème d'or, d'où part un long voile ..., qui semble s'enrouler autour de son bras droit pour retomber jusqu'à terre» (Lassus, *l.l.*, p. 89). Si le dispositif de la mosaïque algérienne est tout à fait différent du nôtre, il est cependant important de remarquer que les deux artistes ont manifestement puisé dans le même répertoire iconographique pour représenter certains personnages de l'une et l'autre scène : plus fidèle en cela à la tradition classique, l'artiste de Nabeul a représenté le jeune marié dans le costume et l'attitude traditionnelle qu'on lui voit déjà sur les loutrophores à figures rouges (cf. Daremberg, *Dict. Ant.*, fig. 4865, s.v. *matrimonium*) ; mais le *même* costume, la *même* posture ont été utilisés, dans la *Présentation de Thétis à Pelée*, pour la représentation d'Hermès (dont les rapports avec le style et la facture de notre jeune époux sont assez frappants) (cf. Lassus, *l.l.*, fig. 5 et 7). Autre exemple : la porteuse de coffret, suivante de Thétis, au «beau profil très accusé», les bras nus sous sa tunique agrafée sur l'épaule, est très apparentée, par le dessin comme par les couleurs, à notre *pronuba* (comme aussi à l'hydrophore du grand palais de Constantinople, cf. Grabar, *La Peinture byzantine*, cit., p. 74).

Que l'auteur de notre pavement ait puisé explicitement dans le répertoire des images «nuptiales» n'est pas douteux, par conséquent. Mais de quelles noces s'agit-il?

La première pensée qui vienne à l'esprit, à cause de la présence de Pégase, est qu'il s'agit ici de Bellérophon. Les textes n'y contredisent pas, bien au contraire : la plupart des versions de son mythe comportent l'épisode de ses noces avec la fille du roi de Lycie Iobatès, qui est appelée tantôt Philonoé (Apoll., *Bibl.* II, iii, 2), tantôt Cassandra (Schol. AB Il. VI 155 et *Paroemiogr. Gr.* vol. II, p. 751 de l'éd. Leutsch, s.v. Γράμματα Βελλεροφόντης διεκόμισεν), tantôt encore Anticleia (Scol. Pind. *Ol.* XIII, 59), tandis que les auteurs latins se contentent la plupart du temps de la mentionner sans citer son nom (ainsi Hygin, *Fab.* LVII, p. 60 de l'éd. Schmidt; et Servius, comm. *Aen.*, V, 118).

La lecture des ouvrages consacrés à l'iconographie de Bellérophon laisse cependant perplexe : car la représentation d'une telle scène n'est mentionnée nullement.

La tentation est grande, dès lors, de choisir la solution de facilité qui consiste à faire de Pégase un simple «symbole d'immortalité», en s'appuyant sur les analyses de F. Cumont (*Pégase et l'apothéose*, et *Études Syriennes*, p. 92 sqq., ainsi que *Symbolisme funéraire*, p. 466 et n. 5; idée reprise dans *Lux Perpetua* p. 288 et p. 415), ce qui permet d'évacuer Bellérophon, et de chercher à rapprocher cette mosaïque d'une scène dont la représentation serait plus «traditionnelle».

On songera alors à l'iconographie d'Achille, dont on sait l'importance à toutes les époques, et particulièrement durant la basse antiquité (cf. J. W. Salomonson in *Cahiers Tun.* 1964; A. Carandini, *La Secchia Doria*; A. Sadurska, *Tables*, etc.). S'agit-il ici d'une restitution de Briséis? Deux documents célèbres illustreraient cet épisode : la Tiare de Saitapharnès, et le «Bouclier de Scipion». Mais le premier, après avoir été longtemps défendu par les meilleurs archéologues français de la fin du XIX^e^ siècle, est aujourd'hui universellement considéré comme un faux contemporain (pestiféré: traitant de l'iconographie d'Achille — comme Salomonson et Bulas —, ou de la ville d'Olbia — comme Rostovtzef —, aucun auteur ne fait plus mention de l'abondante bibliographie, souvent fort érudite, que ce chef-d'œuvre d'orfèvrerie avait en son temps suscitée; on la trouvera rassemblée dans l'article de M. Collignon, *Mon. Piot*, qui est un dernier et brillant plaidoyer en faveur de l'authenticité de la Tiare). Quant au «bouclier de Scipion», il est également suspect, et Bulas a raison de se demander s'il n'est pas «une forgerie de la Renaissance» (*Illustrations antiques de l'Iliade*, p. 84); mais surtout, le même auteur démontre de façon tout à fait convaincante que l'artiste, quel qu'il soit, y a voulu représenter non la restitution, mais l'*enlèvement* de Briséis, épisode beaucoup mieux attesté (*ibid.*, p. 83). On pourrait, du reste, en dire tout autant de la scène qui figure sur la Tiare (Collignon, *op. l.*, pl. III) (cf. aussi *supra* s. mos. n° **32**, commentaire).

En fait, l'*épisode de la restitution de Briséis n'existe tout simplement pas dans l'art antique*, semble-t-il (Bulas, *ibid.*). Homère, du reste, ne mentionne Briséis que dans le lot des femmes et des cadeaux offerts par Agamemnon en signe de réconciliation (*Il.* XIX, 243-248) : le seul qui eût pu la tirer du lot, c'était Patrocle, qui lui avait jadis promis qu'il ferait d'elle «l'épouse d'Achille semblable aux dieux; que celui-ci l'emmènerait en Phthie sur ses vaisseaux et célèbrerait les noces parmi les Myrmidons» (*ibid.*, 297-299), mais Patrocle est mort, et il ne reste à Briséis que les larmes (*ibid.*, 300).

Ainsi donc, non seulement il n'y a pas de tradition de retrouvailles privilégiées entre Achille et Briséis, mais l'épopée indique formellement le contraire : Briséis a tout perdu en perdant Patrocle, *il n'y aura* *pas de noces* d'Achille et de Briséis. La confrontation de ce passage de l'Iliade avec notre tableau qui explicitement représente un *mariage*, emporte la conviction : il ne peut s'agir d'une restitution de Briséis.

Force est de revenir à l'hypothèse des noces de Bellérophon, qui, elles, sont dûment mentionnées par Homère (*Il.* VI, 192) et par la tradition unanime, et d'examiner la question plus attentivement.

On sera tout d'abord frappé par l'ancienneté et la permanence du mythe de Bellérophon, dans tous ses détails. Homère nous en donne un récit circonstancié (*Il.* VI, 152-202) qui a été fidèlement transmis jusqu'à la fin de l'antiquité (cf. les références citées plus haut, qui sont loin d'être exhaustives); les allusions à ce mythe abondent à travers toute la littérature antique. On remarquera ensuite combien ce héros est resté présent à l'esprit, tout particulièrement, des auteurs de basse époque, qui y font très souvent allusion : parmi des dizaines de références, mentionnons Aelien (*Hist. Anim.*, XXXIV), lorsqu'il compare le chant du cygne au monologue de Bellérophon, se préparant à affronter la mort; Lucien (*Cal.* 26), lorsque, traitant de la calomnie, il songe tout naturellement aux mensonges de Sthénébée — qui paraissent avoir été aussi célèbres que ceux dont Phèdre avait accablé Hippolyte —; Plutarque, lorsque, narrant un épisode inédit du mythe, il en propose quatre versions différentes (*Virt. mul.*, IX = *Moralia* 247 f à 248 d). Pausanias fait sans cesse allusion au mythe de Bellérophon, comme à une chose si connue qu'elle se passe de commentaire (livre II : I, 9; II, 3-5; III, 5; IV, 1-3; XXVII, 2; livre III : XVIII, 13 etc.), et il en connaît un détail inédit (II, XXXI, 9) sur lequel nous reviendrons (cf. *infra*, p. 172).

L'une des raisons qui expliquent la permanence et la diffusion de ce mythe (sur d'autres aspects, cf. *infra*, p. 204 sqq. et 228 sqq.) est, certes, sa présence dans le corpus homérique, mais surtout son succès dans la littérature grecque de l'époque classique : chez les lyriques (Pindare lui consacre deux développements, dont le premier surtout est important : dans *Ol.* XIII, 63-92 et dans *Isthm.* VII, 44-47), mais aussi, tout particulièrement, au théâtre. Le sujet (sans doute la disgrâce finale de Bellérophon) avait inspiré les comiques, et nous savons par Athénée (666 e) qu'Euboulos, auteur de la moyenne comédie, avait écrit un *Bellérophon*, dont il ne nous reste que deux vers (Meineke, *Com. Gr. Fragm.* III, p. 213); mais, comme il sied à un mythe héroïque, ce sont surtout les Tragiques qui en ont fait un abondant usage : il avait inspiré non seulement les auteurs de second ordre (ainsi Astydamantes le Jeune, dont on cite un *Bellérophon* — cf. Nauck, *Trag. Gr. Fragm.*, p. 777), mais aussi les plus grands. Sophocle avait écrit un *Iobatès*, dont il ne reste presque rien, malheureusement (Nauck, *ibid.*, p. 194, fgts 275 et 276) et Euripide avait consacré deux pièces au héros corinthien, un *Bellérophon* et une *Sthénébée*, perdues également, mais dont la tradition nous a conservé un souvenir beaucoup plus net (Nauck, *ibid.*, p. 443 sqq., frgts 285 à 312, et p. 567 sqq., frgts 661 à 672).

Le contexte littéraire s'accorderait par conséquent très bien avec une représentation de l'épisode triomphal du mythe de Bellérophon, celui où cet éternel errant, sans fortune et calomnié, ayant triomphé successivement de toutes les épreuves imposées par son hôte (la chasse à la Chimère, les combats contre les Amazones, les Solymes, les héros Lyciens), et fait reconnaître son innocence, se voit enfin accorder un apanage et une épouse. Ce contexte littéraire permettrait même de rendre compte d'un aspect caractéristique de notre pavement : tous les observateurs (notamment W. Seston, qui fut l'un des premiers à voir cette mosaïque après sa découverte) ont été d'emblée frappés de son caractère théâtral; le costume du personnage central, notamment, est typiquement un costume de tragédie (cf. *supra*, mos. n° **32**, commentaire). Or il n'est pas impossible que les tragédies d'Euripide aient comporté un épisode Lycien, et il est certain que le *Iobatès* de Sophocle, du fait même de son sujet, comportait la scène des noces de Bellérophon; il a donc pu exister une tradition iconographique liée à l'évocation *par le théâtre* de cette séquence du mythe, dans la transmission de laquelle il n'est pas exclu que les enluminures des manuscrits antiques aient pu jouer un certain rôle (sur cette question, cf. K. Weitzman, *l.l.*); en tous cas, on comprendrait qu'on ait pu représenter cette scène comme une scène de tragédie.

C'est maintenant la tradition iconographique elle-même qu'il convient d'examiner plus en détail. L'attention a été récemment attirée sur les représentations du combat de Bellérophon contre la Chimère, et leur diffusion, aussi bien dans l'art du haut archaïsme (cf. F. Salviat et N. Weill, *Un plat du VII^e s. à Thasos*, *BCH* 1960; M. L. Schmitt, *Bellerophon and the Chimera in archaic greek art*, *AJA* 1966), qu'à l'époque classique (P. N. Boulter, *The akroteria of the Nike Temple*, *Hesperia* 1969; G. Camporeale, *Banalizzazioni etrusche di miti greci* III, SE 1969; J. Warren, *The trihemidrachms of Corinth*, Mel. Robinson, 1968), hellénistique (cf. K. Schauenburg, «Bellerophon», *l.l.*) et dans la production de la basse antiquité, où les nouveaux documents considérés *sont surtout des mosaïques* (cf. P. Amandry dans *RA* 1956; A. Balil dans *AEA* 1960; J. M. C. Toynbee dans *Gallia* 1955 et 1958, et dans *JRS* 1964; D. J. Smith dans *Mos. Gr. Rom.*; M. Blanchard-Lemée dans *Mos. Gr. Rom.* II; M. Yacoub, *ibid.*), ce qui a suscité une petite présentation d'ensemble (S. Hiller, *Bellerophon. Ein griechischer Mythos in römischer Kunst*, Munich, 1969).

Les représentations de Bellérophon sont donc bien loin d'être rares. Cependant, c'est surtout le combat contre la Chimère qui revient souvent, comme un stéréotype. Il ne doit pourtant pas faire oublier que d'autres épisodes du mythe ont déjà été identifiés dans l'iconographie antique: l'épisode de la capture de Pégase par Bellérophon et, plus souvent encore, celui du départ de Tirynthe, où Bellérophon, calomnié par Sthénébée, épouse du roi Proitos, reçoit de celui-ci la fatale lettre d'introduction pour Iobatès, ces σήματα λυγρά où son arrêt de mort, à son insu, est signé. Au premier de ces épisodes appartient le fameux bas-relief Spada, au second, entre autres, tel miroir étrusque du British Museum (Walters, n° 695). La relative fréquence des représentations de la seconde scène est vraisemblablement à mettre en relation avec la popularité de la *Sthénébée* d'Euripide, dont le texte paraît avoir subsisté jusqu'à la fin de l'antiquité (cf. A. Tuilier, *Recherches critiques sur la tradition du texte d'Euripide*, p. 87): T. B. L. Webster a dressé une liste — à dire vrai incomplète — de ces représentations dans l'art antique (*Monuments illustrating Tragedy and Satyr Play*, 2^e^ éd., p. 163-164; mais le miroir étrusque, et les sarcophages d'époque romaine, notamment, ont été négligés). L'épisode final du mythe, la chute de Bellérophon, puni de son ὕβρις pour avoir tenté, monté sur Pégase, d'escalader le ciel, est également attesté dans l'art antique (par ex. Webster, *op. l.*, p. 156, qui a négligé certains documents cités par Engelmann, *Annali dell'Instituto* 1874, p. 36).

Tous les autres épisodes essentiels du mythe de Bellérophon ont donc été traités par les artistes de l'antiquité: était-il possible que l'épisode triomphal, celui qui marque l'ἀκμή de la carrière du héros, ne figurât pas parmi les illustrations de son mythe? Nous allons voir qu'il n'en est rien, et qu'il était bel et bien attesté, antérieurement à notre découverte.

Un beau sarcophage romain naguère découvert en Algérie comporte toute une série de scènes relatives au cycle qui nous intéresse. Ce document eut la chance, en son temps, d'être étudié et publié par Jacques Aymard (*La légende de Bellérophon*, dans *MEFR* 1935, qui fournit toute la bibliographie antérieure sur le sujet). Celui-ci hésita longuement sur l'identification de l'une des scènes représentées (*ibid.*, pl. I, partie droite du relief principal): s'agissait-il «de Iobatès ou de Proitos, de Philonoé ou de Sthénébée?» (*ibid.* p. 171). Le jeune savant finit par se ranger à l'avis des meilleurs maîtres : «le même problème s'était posé pour le sarcophage Doria, et les commentateurs s'étaient divisés; ... C. Robert inclinait à reconnaître Proitos et Sthénébée; nous adopterons cette conclusion» (*ibid.*, p. 174). Pourtant J. Aymard était gêné par toute une série de détails : tout d'abord la fatale tablette, pièce essentielle à l'identification de l'épisode, manquait tout à fait; d'autre part, l'un des arguments invoqués pour situer l'action représentée en Grèce était la présence d'un temple de Poséidon, que J. Aymard identifiait comme étant celui de l'Acrocorinthe: mais «une exactitude rigoureuse aurait dû placer le départ... à Tirynthe ou à Argos plutôt qu'à Corinthe», d'où toutes les versions du mythe s'accordent à nous dire que Bellérophon a été chassé dès le début de sa carrière — c'est même l'évènement primordial, qui fait du héros un archétype du *proscrit* —; J. Aymard était également gêné par un autre détail, «l'existence d'une femme agenouillée» (p. 170), et proposait d'y voir une nourrice, dérivée de celle qui figure dans l'iconographie du mythe de Phèdre, mais, écrivait-il, «le rôle de la nourrice dans cette scène ... n'est pas absolument clair» (p. 172); enfin, la scène chez Proitos figurait déjà sur le couvercle du sarcophage, et l'on aurait «intérêt à reconnaître Proitos sur le bandeau et Iobatès sur la cuve : le sarcophage serait plus complet et plus riche». J. Aymard y renonçait cependant, apparemment à contre-cœur.

Il aurait dû également remarquer que l'attitude du roi était manifestement une attitude d'accueil, et non d'adieu : «la main droite est placée sur l'épaule de Bellérophon, la main gauche appuyée contre le corps devait tenir un sceptre» (p. 170; c'est exactement l'attitude du personnage central de notre pavement). En fait, il est probable que

J. Aymard aurait modifié son jugement s'il avait suffisamment pris en considération un texte de Plutarque (*Mul. Virt.*, 9 de l'éd. Loeb), variante qui, par conséquent, devait être fort connue à l'époque romaine : mécontent de se voir mal récompensé de ses services, Bellérophon manque de détruire la capitale de Iobatès, avec l'aide de Poséidon (son vrai père, selon bien des traditions) ; les hommes échouent à la défendre ; les femmes s'offrent au héros ; mais Bellérophon, *par pudeur*, se retire, et avec lui le raz de marée qui menaçait de tout engloutir. Le temple de Poséidon, sur le sarcophage, s'explique alors, sans recourir à l'Acrocorinthe : il symbolise le rôle joué, dans l'épisode *lycien*, par Poséidon ; la femme agenouillée n'est pas une « nourrice » empruntée au mythe de Phèdre, mais une femme lycienne rendant grâce à la vertu du héros ; ce roi, qui n'a pas de tablettes à donner, qui met la main sur l'épaule en signe d'accueil, n'est pas Proitos, mais Iobatès, saisi à l'instant où il reconnaît l'innocence du héros ; la femme assise n'est pas Sthénébée, mais Philonoé, désormais promise par son père à ce jeune homme dont il vient de comprendre la nature divine. *Nous avions bien là une représentation de l'épisode triomphal du mythe de Bellérophon*, disposé, comme il se doit, avec la capture de Pégase et la victoire sur la Chimère, sur le relief principal du sarcophage, tandis que le funeste épisode de Tirynthe se trouvait mentionné pour mémoire, et relégué sur le bandeau. Le sarcophage du musée d'Alger rend bien compte du cycle entier des aventures du héros (à l'exception de sa disgrâce finale que Pindare, *Ol.* XIII, déjà, passait volontairement sous silence), et il existait au moins une tradition iconographique liée à l'épisode du mariage et du triomphe lycien de Bellérophon.

Cependant, le dispositif utilisé par le sculpteur est assez éloigné du nôtre. C'est également le cas des autres scènes, douteuses dans leur identification, où Engelmann, qui a donné le « mauvais exemple » sur ce point, refusait de voir soit Iobatès, soit Philonoé, soit les deux ensemble (*l.l.*, p. 30-31, etc.) : il faudrait réexaminer la question ; il admettait pourtant de voir, sur un vase, Iobatès assistant au combat contre la Chimère (son n° 63) : comme sur le sarcophage d'Alger, comme sur notre pavement, Iobatès a une main levée, de l'autre il tient un sceptre, et il est vêtu d'un long vêtement qui peut évoquer un costume tragique. Il y a donc une représentation traditionnelle de Iobatès qui correspond en tous points à celle de notre personnage central.

Mais le dispositif d'ensemble? C'est ici qu'il faut attirer l'attention sur un document négligé par la plupart des auteurs (et considéré par erreur par Webster comme représentant Bellérophon et Sthénébée, *op. l.*, p. 164)[12]. C'est la *cista* étrusque du British Museum (Walters n° 640), que nous reproduisons (pl. LXVIII) : au centre de la composition un jeune homme, dans une semi-nudité héroïque, tient de sa main droite une lance, et de sa main gauche la bride d'un cheval ailé, représenté de profil, tourné vers le héros; à la droite du héros (à gauche pour l'observateur), une jeune femme, drapée dans ses voiles, s'appuie affectueusement sur la lance tenue par le héros; sa tenue est empreinte de réserve, et cette réserve, propre à la chaste épouse, est encore symbolisée par l'abeille que l'artiste a représentée au-dessus de sa tête, légèrement à sa droite (sur le symbolisme de l'abeille et de la femme-abeille, cf. Marcel Detienne, *Les jardins d'Adonis*, p. 154-155 et 157 et «Orphée au miel», *passim*); derrière la jeune femme, un vieil homme, barbu, en cuirasse, est coiffé d'un *pilos*; symétriquement, derrière le cheval, un jeune soldat; enfin, à l'extrême droite et à l'extrême gauche, deux personnages féminins (dont une victoire) encadrent le groupe, tenant, qui un vase, qui une colombe, et, se dirigeant de part et d'autre vers le centre, se retrouvent, de l'autre côté de la *cista*, adossés au même élément d'architecture.

Aucun des auteurs qui ont eu connaissance de ce document n'a jamais mis en doute qu'il se soit agi ici de Bellérophon et de Pégase. Mais qui sont les autres personnages? L'analogie avec notre pavement est évidente. Certes les différences de détail sont nombreuses : le vieil homme barbu est derrière la jeune femme au lieu de se trouver entre celle-ci et le héros; Pégase est tourné à gauche, vers Bellérophon, qui tient sa bride, au lieu d'être tourné à droite, tenu par le troisième personnage masculin (dont, à Néapolis, seule la main subsiste); les autres personnages sont répartis de part et d'autre du groupe central, alors qu'à Néapolis ils sont regroupés derrière la jeune femme sauf celui, à droite, dont il subsiste la main tenant la bride. Mais la disposition d'ensemble de la scène, «en frise», est la même. Les personnages, pour l'essentiel, sont les mêmes : Bellérophon et sa suite, avec Pégase; une jeune femme qui entretient avec le héros un rapport privilégié; un majestueux vieillard; des assistants dont l'un tient un vase. Que la jeune femme de la *cista* ne soit pas Sthénébée est une évidence : jamais Bellérophon et Sthénébée n'ont entretenu des rapports si paisibles, et Sthénébée l'impudique, la calomniatrice, l'hypocrite, est tout le contraire d'une femme-abeille. Ce couple est un couple légitime, et la jeune femme est une jeune épousée : plusieurs symboles l'indiquent avec netteté, et font allusion, ici comme à Néapolis, aux rites du mariage; l'abeille et le voile dont nous avons parlé, mais aussi le diadème qui coiffe la jeune femme, la colombe, symbole d'Aphrodite (qui, conjointement avec Héra, doit être de tous les mariages)[13], le récipient, qui a toutes chances d'être une allusion aux aspersions rituelles. Certes, il n'y a pas d'allusion ici à la coutume romaine de la *dextrarum junctio*, puisque cette *cista* étrusque, d'un pur classicisme, est une œuvre, vraisemblablement, de la fin du IV^e s. av. JC. Le groupe figuré sur le couvercle, et qui sert de poignée, achève d'emporter la conviction : c'est un *couple*, les jeunes époux se tiennent chastement par l'épaule, ils sont nus, et tiennent les objets qui vont leur permettre de se parfumer et de s'oindre avant de s'unir pour la première fois. Cette *cista* est donc, elle aussi, entièrement consacrée à l'évocation de l'idée de mariage — et il n'est pas exclu qu'elle ait elle-même figuré, en son temps, dans la corbeille d'une jeune épousée. Revenons à l'image centrale du récipient : puisqu'il s'agit de Bellérophon, ce que personne ne conteste, et qu'il est fait partout allusion à un lien matrimonial, c'est donc bien qu'elle évoque *Bellérophon et Philonoé mariés en présence de Iobatès.*

---

[12] C'est l'interprétation traditionnelle, encore reprise par K. Schauenburg (dans «Bellerophon», *l.l.*, cf. p. 87 et fig. 29). La même identification est admise par Madame L. Kahil (*Hélène*, p. 272 et pl. XCV), qui n'envisage pas l'hypothèse d'une unité de la scène représentée autour de la *cista* (Hélène en est, me semble-t-il, tout à fait absente).

Nous n'avons donc pas seulement trouvé, sur le sarcophage d'Alger, une scène voisine de la nôtre. Nous lui avons trouvé, sur cette *cista* étrusque, un antécédent direct, d'excellente qualité, dont l'existence même prouve qu'il y avait, dès l'époque classique, une tradition iconographique de la représentation des noces de Bellérophon et

---

[13] Sur Aphrodite patronne des mariages, conjointement avec Héra, voir ci-dessous, p. 202 et 218 n. 14. Vénus conserve ce rôle à Rome, comme l'a récemment remarqué P. Veyne («La Vénus de Trimalcion», *l.l.*).

Philonoé. Notre pavement en dérive, et *c'est bien cette scène qu'il représente*, en étant, tout à la fois, admirablement fidèle et infidèle à la tradition : cette scène de mariage *grec* est en effet fidèlement évoquée, et en même temps coulée par le mosaïste tardif dans le moule *romain* de la *dextrarum junctio*.

H) *Des thèmes mythiques «généraux»* (mos. nº **9** et nº **27**).

Pour les identifier, on se bornera à dire de la mosaïque nº **9** qu'elle représente un ichtyocentaure (et probablement, à l'origine, deux ichtyocentaures affrontés), c'est à dire un de ces êtres aquatiques dont les thiases marins (par. ex. à Acholla), ou les «couronnements de Vénus» (par ex. à Timgad, Bulla Regia : cf. Lassus dans *Mos. Gr. Rom.*) foisonnent; et de la mosaïque nº **27** qu'elle appartient à la série, également très banale, du type «satyre lutinant une nymphe» (pour la tradition iconographique, d'origine vraisemblablement hellénistique, cf. s. mos. nº **27**, commentaire, et pl. LV).

Nous dirons donc, pour l'instant, que nous avons ici une représentation «marine» ou «océanique», et là une évocation «dionysiaque».

I) *Des inconnues* (mos. nº **31** et **30**).

Deux tableaux, parmi les plus importants de la série, ne se laissent pas identifier de façon satisfaisante à ce niveau de l'analyse. Ce sont les grands pseudo-*emblemata* des mosaïques **30** et **31**.

a) *Offrandes* ou *Les porteurs de présents* (mos. nº **31**).

Ici, comme tout à l'heure pour la *dextrarum junctio* de la mos. nº **32**, l'identification du dispositif iconographique est immédiatement repérable : le «motif» est évidemment celui dont les anciens se servaient pour représenter Priam aux pieds d'Achille (cf. Bulas, p. 96 sqq., fig. 48 b sqq; Spinazzola, II, p. 1002-1003 et fig. 1044; et *ibid.*, atlas, pl. XXXV, LXXXVI et XC; J. W. Salomonson, *Late Roman earthware*, pl. XXIV, 1, XXV, 1; A. Sadurska, *Tables*, nº A 1, p. 27, 2 NY p. 38, 9 D, p. 56, 12 F, p. 65-66 et pl. XIII).

Ce n'est certainement pas cette scène qui est représentée ici cependant. Si le suppliant peut parfaitement être un Priam, le personnage auquel s'adresse la supplication ne saurait être un Achille. Si Achille est représenté ici, c'est le jeune héros qui se tient debout, à gauche du tableau, et ce n'est pas à lui que s'adresse la supplication, ce n'est pas à lui que les présents, portés par les membres de la suite du vieillard, selon le dispositif canonique, sont offerts.

Pour la même raison, la scène ne peut non plus représenter l'ambassade de Phénix, tentant de fléchir la colère d'Achille (*Il.* IX, 432 sqq.), scène pour laquelle on a, le cas échéant, utilisé le même dispositif iconographique (cf. Spinazzola, II, fig. 1003).

Dans un contexte homérique, le personnage assis et auquel s'adresse la supplication pourrait être un Agamemnon. Sa majesté, sa barbe, le bandeau qu'il porte, et le glaive que l'on aperçoit à sa gauche — insignes indiscutables de royauté —, la garde qui se tient derrière lui, sont autant de détails qui plaident en faveur de cette identification. De plus, les casques phrygiens portés par les soldats sont couramment rencontrés dans l'iconographie homérique, et pas seulement pour évoquer les soldats troyens (ainsi, les gardes d'Achille lui-même, cf. Spinazzola, II, p. 982 fig. 1001).

Si c'est d'Agamemnon qu'il s'agit, une scène s'impose à l'esprit : celle de l'ambassade de Chrysès, venu demander restitution de sa fille, et portant en rançon de riches présents (*Il.* I, 12 sqq.). C'est l'identification à laquelle s'est arrêté A. Garcia y Bellido lorsqu'il a reproduit et brièvement commenté ce pavement dans son *Arte Romano* (2ᵉ éd. p. 797 et fig. 1358).

Cette scène est peu attestée, mais elle l'est néanmoins : les séries B et C des «Tables troyennes» comportent une illustration de cet épisode, qui paraît, précisément, n'être «qu'une adaptation du schème de Priam chez Achille» (Bulas, p. 127; A. Sadurska, *Tables*, nº 3 C, p. 41 et pl. IV, nº 6 B, p. 48 et pl. IX).

Les personnages principaux seraient alors identifiables : Chrysès est le vieillard prosterné, Agamemnon le roi siégeant en majesté; Achille debout derrière Agamemnon le presse d'accepter de restituer Chryséis à son père; au fond, Ulysse assiste à la scène, avec ce geste de se toucher le menton de son bras droit replié, qui indique la contemplation et l'attention soutenue, mais aussi l'inquiétude (c'est, par exemple, l'attitude de Pélée dans la mosaïque des Noces de Thétis et Pélée publiée par J. Lassus, *BAA*, I, p. 83 et fig. 5).

Plusieurs détails, cependant, sont gênants : Ulysse et Achille ne figurent pas dans la scène homérique (*Il.* I, 11-33); du reste, on ne voit pas pourquoi Achille tiendrait en main son bandeau dénoué, au lieu de le porter sur la tête, comme il sied à un roi. L'humilité de l'attitude de Chrysès est peut-être voulue par le dispositif iconographique utilisé, mias peut-on admettre qu'il ait déposé aux pieds d'Agamemnon sa propre couronne de laurier, emblème de sa fonction de prêtre d'Apollon ? On voit bien au contraire, chez Homère, le prêtre tenter d'imposer le respect en brandissant «sur son bâton d'or les bandelettes de l'archer Apollon» (*Il.* I, 14-15), alors qu'il tient ici une simple *infula* dont il touche le genou du roi, en signe de soumission. Enfin, et surtout, le geste caractéristique d'accueil bienveillant que ferait ici Agamemnon est en contradiction absolue avec la violence de sa réaction négative chez Homère (*Il.* I, 26 à 32) :

> «Brutalement, il congédie Chrysès, avec rudesse il ordonne : 'Prends garde, vieux, que je ne te rencontre encore près des nefs creuses, soit à y traîner aujourd'hui, soit à y revenir demain. Ton sceptre, la parure même du dieu pourraient alors ne te servir de rien. Celle que tu veux, je ne la rendrai pas ... Va, et ne m'irrite pas, si tu veux t'en sortir vivant'»[14].

A ce niveau de l'analyse, il est impossible de trancher. Si ce tableau avait été découvert sans contexte, il est vraisemblable que l'on aurait adopté, malgré ces quelques difficultés, la solution homérique. Ce sont les rapports étroits qui existent entre cette représentation et le tableau voisin (n° **32**) qui conduisent à une autre hypothèse. Mais cela suppose que l'on ait dépassé le niveau de l'identification des pavements pris séparément, et que l'on se soit demandé s'il n'y avait pas, dans la maison que nous étudions, des *ensembles* iconographiques (cf. *infra*, II).

---

[14] Trad. d'après P. Mazon, éd. Budé.

b) *Héros aux Rochers* (mos. nº **30**).

Il est tentant de se demander s'il ne s'agit pas ici aussi de Bellérophon.

Dans cette hypothèse, une identification vient aussitôt à l'esprit : il s'agit de la scène, bien connue, du départ de chez Proitos, abondamment attestée par l'iconographie (cf. Aymard, *l.l.*; Engelmann, *l.l.*, nº 13 à nº 23, et Webster, *l.l.*, p. 163-164). Le personnage assis en majesté est Proitos; derrière lui, Sthénébée l'impudique; devant eux, le jeune Bellérophon, en éphèbe apollinien, doté d'attributs de chasseur, comme il sied à un ephèbe[15] (c'est un départ à la chasse que cette scène évoque ailleurs, par exemple sur le sarcophage d'Alger); près du héros, ses compagnons (un compagnon est souvent présent auprès du héros sur le sarcophage d'Alger) dont l'un, véhément, paraît l'avertir du danger qu'il court. Il n'y a pas de «tablettes»; mais l'objet cylindrique sur lequel Proitos appuyerait sa main gauche n'est-il pas un *volumen*? Et de toutes façons, les auteurs identifient ainsi cette scène même lorsque parfois les tablettes fatales ne sont pas représentées.

Cette solution, tentante, doit cependant être rejetée. Certes, le jeune héros peut parfaitement être Bellérophon. Le détail du pied caché lui convient même très bien : Bellérophon est un *boiteux* (Aristophane, *Pax*, 146-148; *Acharn.* 426-427; *Grenouilles*, 846; ces trois références sont autant d'allusions à Euripide, qui représentait donc ainsi son Bellérophon; cf. aussi Lucien, *Pod.*, 254; et Steph. Byz., s.v. Ταρσός), difformité qui est un signe de qualité héroïque (cf. Brélich, *Gli Eroi Greci*, p. 246). De même, le personnage assis en majesté dans un paysage agreste, les jambes enveloppées dans un manteau, est certainement apparenté à l'iconographie de Proitos.

Mais la jeune femme derrière le vieux roi ne saurait être Sthénébée : celle-ci, — comme Phèdre —, est toujours représentée en matrone; c'est une impudique, mais c'est une hypocrite : elle a toutes les apparences d'une épouse royale, et son royal époux s'y trompe. Cette nudité ne peut être d'une reine, mais soit d'une divinité, soit d'une jeune vierge non encore promise (la nudité ne paraît nullement connoter, dans l'antiquité, l'impudeur, bien au contraire). Autres détails, qui viennent confirmer l'impossibilité de cette interprétation : il est impossible que quiconque pressente le danger que court Bellérophon; personne ne sait ce que Proitos a écrit dans sa lettre à Iobatès: Bellérophon ne l'apprendra que de la bouche de Iobatès, une fois surmontées toutes les épreuves. Enfin le cylindre jaune ne peut être un *volumen*, qui serait d'une dimension impossible.

---

[15] Sur les caractéristiques éphébiques, cf. les travaux de P. Vidal-Naquet, *cit.*

Il faut donc rejeter l'hypothèse d'un «départ de chez Proitos». La comparaison du dispositif de notre mosaïque avec celui du Mariage d'Admète de Nîmes (*Inventaire des Mosaïques de la Gaule*, tome I, n° 329), où Alceste, dénudée, se tient modestement debout derrière son père trônant en majesté, invite à envisager une nouvelle hypothèse, et c'est celle d'une «demande en mariage». Bellérophon sera le prétendant. Mais de qui demande-t-il la main? On répondra : de Philonoé; le vieux assis en majesté est Iobatès; on avertit Bellérophon des épreuves qui l'attendent avant de pouvoir parvenir à ses fins. La scène est inédite? Qu'importe : de toutes façons nous sommes dans l'inédit, sans quoi l'identification n'aurait pas posé tant de problèmes. Le gros cylindre jaune? : un détail sans importance, obscur.

Soit. Cependant, il n'y a aucun texte qui permette de soutenir cette interprétation : jamais, dans aucune version du mythe, on ne voit Bellérophon demander la main de Philonoé. Celle-ci n'apparaît qu'une fois toutes les épreuves surmontées, comme un surcroît inattendu de bonheur, gracieusement et libéralement offert par Iobatès, qui a enfin reconnu la nature divine du héros. Et à cette étape de sa carrière Bellérophon, qui a remporté la victoire sur des ennemis de plus en plus humains (la Chimère, les Solymes, les Amazones, et finalement les meilleurs d'entre les Lyciens), s'est définitivement affirmé adulte, c'est à dire hoplite (s'il est chasseur en quittant Proitos, c'est déjà avec la lance qu'il combat la Chimère, comme on le voit sur toutes les représentations de cet épisode; et même chez Proitos, il est déjà, bien souvent, doté de la lance hoplitique) : il ne peut avoir été représenté en archer éphébique et apollinien, doté d'une nébride, dans cette tenue «sauvage» qui est celle de la première apparition de Jason descendant des montagnes pour réclamer son héritage, *avant* les épreuves argonautiques, de Jason le *mono-sandale* (notons au passage que, si son iconographie a pu influencer ici la représentation, ce n'est pas Jason qui est représenté ici : aucune jeune fille n'assistait à son entretien avec Pélias; cf. Apol. Rhod. I, 7 sqq; Apollodore I, 9, 16; Pindare, *Pyth.* IV).

Il faut renoncer à voir ici Bellérophon, et se tourner vers d'autres solutions. Tout naturellement, on examinera l'hypothèse d'une scène «homérique».

Il y a des rapports évidents et étroits entre l'image que nous avons sous les yeux (du moins pour ce qui est de sa partie droite) et les représentations traditionnelles de certains épisodes du cycle d'Achille. Ce jeune héros assis, de face, dans une semi-nudité héroïque, un tissu drapé sur les cuisses et retombant sur les jambes pourrait être Achille dans une scène d'enlèvement de Briséis (Bulas, p. 80; par ex. fig. 35 : peinture de la *Casa del Poeta Tragico*, à Pompéi), ou de déploration solitaire (*ibid.*, p. 84) ou encore d'ambassade de Priam rachetant le corps d'Hector (*ibid.* p. 96 sqq; per ex. fig. 53 : relief en stuc de la *via latina*). Le bras levé et ramené vers la tête est également celui d'Achille dans certaines représentations de l'ambassade de Priam (notamment sur les sarcophages), pour signifier la douleur dans laquelle est abîmé le héros, depuis la mort de Patrocle (par ex. cf. Bulas, fig. 52 et 53).

Deux chefs-d'œuvre d'orfèvrerie sont particulièrement proches de notre groupe. L'un est authentique, l'autre universellement considéré comme un faux contemporain. Le premier, une œnochoé, appartient au trésor de Berthouville (E. Babelon, cité, n° 4, pl. V et VI) : l'un des objets qui en font partie représente le rachat du corps d'Hector; le groupe de gauche nous intéresse ici : Achille, bien qu'il n'ait pas le bras levé, et bien qu'il soit tourné à droite au lieu de l'être à gauche, est dans une attitude comparable à celle de notre héros; surtout, plusieurs jeunes gens l'entourent : l'un, de profil, tenant une lance, vêtu seulement d'un manteau, lève la main vers l'épaule du héros, index tendu, dans une attitude extrêmement voisine, même si l'orientation en est inversée, de celle du personnage correspondant sur notre mosaïque; derrière Achille, comme sur notre pavement, un personnage en armes s'appuye sur une lance; une troisième lance s'aperçoit, tenue par un soldat tourné vers le corps de Patrocle mort. L'analogie est donc frappante (cf. par ex. Bulas, fig. 54).

Le second document est la tiare de Saitapharnès (cf. Collignon, Mon. Piot 1898, pl. III et IV) : Achille y est représenté dans une attitude voisine de celle qui est la sienne sur le Bouclier de Scipion (par ex. cf. *ibid.* fig. 3), mais qui n'en est pas une copie servile cependant (la disposition des jambes d'Achille sur la Tiare fait plutôt penser à notre pavement); à sa droite un jeune homme nu, représenté en pied, vêtu seulement d'un manteau, s'appuie sur une lance; un peu plus vers la droite, un personnage debout fait vers Achille un geste véhément de la main droite; un peu plus loin encore vers la droite se voit un groupe de deux soldats appuyés sur leurs lances, dont l'un a une jambe posée sur quelque chose de surélevé — ici, une base de colonne ou un petit autel —, dans l'attitude canonique, qui est aussi présente dans notre tableau, et avec la même orientation.

L'artiste qui a exécuté la Tiare (quel qu'il soit) a donc puisé dans le même répertoire iconographique que celui qui a exécuté notre pavement, et c'est bien le répertoire dont les anciens se servaient tantôt pour traiter l'ambassade de Priam, tantôt l'enlèvement de Briséis (sur l'inexistence de la «restitution de Brisées» cf. *supra*, G, p. 167). Les analogies particulières entre la Tiare et notre mosaïque (voir aussi *supra*, G, p. 167) oblige à admettre, si la Tiare est bien un faux, que le faussaire, outre les modèles inventoriés par W. Furtwaengler (cf. Collignon, *l.l.*), a connu un document apparenté à notre pavement et tout aussi antique, et qui aurait échappé à l'attention du monde savant.

Cependant, bien que la tradition iconographique suivie à Néapolis soit bien celle d'Achille, *il ne peut s'agir ici de ce héros*, et ceci malgré le détail du pied gauche caché par le manteau, et qui aurait pu faire allusion à la fragilité du fameux talon. Car deux difficultés sont insurmontables, qui s'opposent à cette interprétation.

Premièrement, on ne voit pas de quelle scène du mythe d'Achille il pourrait s'agir ici. Ce n'est ni une «déploration solitaire», puisqu'Achille et sa suite feraient alors face à un autre groupe vers lequel le héros est tourné; ni une «ambassade de Priam», puisque le personnage masculin et âgé qui fait face au jeune homme, loin d'être prosterné, est assis dans une attitude majestueuse et royale que les parties subsistantes de la mosaïque permettent parfaitement de se représenter. Ce n'est pas non plus, de toute évidence, un «enlèvement de Briséis»; la jeune fille au sein dénudé ne peut être une Briséis, représentée toujours voilée; du reste, le groupe de gauche se rattache à une tout autre tradition iconographique que nous évoquerons dans un instant. Il faudrait admettre une scène inédite et dans l'art et dans la littérature, ce qui serait une démarche bien suspecte.

Deuxièmement, et c'est ce qui lève toute hésitation possible, les attributs du héros sont un arc, posé près de lui sur les rochers, et, vraisemblablement aussi, un carquois auquel il appuie son aisselle. Or l'arc n'est pas, et *ne peut être* un attribut d'Achille, car ce dernier est exclusivement et exemplairement un héros hoplitique, dont l'attribut est la lance (sur la valeur de la lance, dont l'archétype est celle d'Athéna, mère de l'olivier et pivot de la cité, cf. M. Detienne, «l'olivier», *l.l.*). L'opposition de la lance, arme virile et noble, et de l'arc, arme des barbares, domine, par exemple, la symbolique des *Perses* d'Eschyle; l'arc est, chez Homère, l'instrument des traîtrises troyennes. Dans la cité, cette arme est liée à la symbolique de l'éphébie, et elle désigne l'éphèbe comme celui qui est mis à l'écart, qui n'est *pas encore citoyen* (cf. par ex. P. Vidal-Naquet, *Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne*). Elle est aussi l'arme d'Héraklès, héros civilisateur *antérieur* à la civilisation qu'il contribue à promouvoir, et qui se bat non contre des hommes, mais contre des monstres, Hydre de Lerne ou Amazones. Elle est l'arme d'Apollon, l'éternel adolescent, le dieu terrible dont l'action est magique, et non guerrière, et qui, dans la guerre de Troie, a pris le parti des *autres*. Les dieux guerriers par excellence, Arès et Athéna, n'ont jamais d'autre armement qu'*hoplitique* (cf. F. Vian, dans *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*). Achille, le guerrier par excellence (cf. *ibid.*), mais aussi le modèle philosophique de l'homme achevé, vertueux, civilisé (cf. M. Detienne, *Homère*, *Hésiode et Pythagore*), est le seul roi de l'Iliade dont les troupes apparaissent comme une véritable phalange hoplitique (*Il.* XVI, 210-217).

Certes ce héros a connu, comme il est rituel, une période d'initiation éphébique : c'est l'épisode d'exil à Skyros, où ce n'est pas la symbolique de l'arc qui joue, mais celle du déguisement en femme; destiné à devenir le *meilleur* des hoplites, Achille est allé, durant la période éphébique, à l'*extrême* opposé de sa future condition, en adoptant la condition féminine, d'où seule la vue d'une arme *hoplitique* l'a fait sortir. A aucun moment de sa carrière, par conséquent, Achille ne peut avoir été représenté en archer, sauf, enfant, avec Chiron.

Force est donc d'admettre que, si l'artiste de Néapolis a puisé dans le répertoire de l'iconographie d'Achille, ce n'est cependant pas ce héros qu'il a représenté ici.

Il faut chercher ailleurs : le personnage central, par ses attributs, son costume, sa posture, possède tant de caractères apolliniens qu'un examen attentif de la documentation existante conduit à la conclusion qu'il ne peut s'agir que d'Apollon lui-même : l'allure éphébique, la nudité coutumière, sous le manteau drapé sur les jambes et dégageant le buste, la position favorite de la main droite ramenée sur la tête, le diadème de laurier (dont subsistait ici l'extrémité supérieure), le carquois sur lequel il s'appuie, l'arc posé près de lui, et jusqu'aux sandales caractéristiques du dieu (cf. la description de la mosaïque et le commentaire, p. 119sq.), tout désigne en ce personnage Apollon, et notre tableau enrichit la liste des représentations de ce dieu sans apporter, en ce qui concerne le personnage lui-même, aucune nouveauté particulière, mais au contraire en se conformant au canon classique. Seule originalité peut-être : le dieu, qui aime d'ordinaire à s'appuyer sur une lyre, privé ici de cet attribut (le cas est fréquent où Apollon n'a pas l'un des symboles qui le caractérisent), prend appui, dans un mouvement identique, sur son carquois, placé sous l'aisselle selon un dispositif inspiré des représentations d'Héraklès appuyé sur sa massue.

Mais si c'est bien d'Apollon qu'il s'agit au centre du tableau, quels sont les autres personnages, quel est l'épisode mythologique ici représenté ?

La présence de la nappe d'eau au premier plan, aux pieds d'Apollon, invite à rechercher un épisode le mettant en relation avec l'élément aquatique. On songera à ses rencontres — rares, mais importantes — avec les sources[16]. Ses liens avec Castalie ne sauraient être en question ici : on ne voit pas comment la scène représentée pourrait s'interpréter en fonction d'évènements delphiques. L'autre source importante du mythe apollinien est celle de Cyrène, dont nous parle principalement Pindare[17] : or, en fonction du récit relatif à Cyrène — repris par de nombreux auteurs grecs de Libye, et auquel Callimaque se borne à faire des allusions[18], comme à des choses bien connues de tous —, la scène que nous avons sous les yeux peut trouver une explication.

Dans cette hypothèse, le groupe de jeunes gens, à droite du tableau, représente la troupe des jeunes soldats libyens (ce qui, en passant, permettrait d'expliquer le visage quelque peu négroïde du dernier jeune homme à droite) : leur lance les désigne bien, du reste, comme des personnages hoplitiques[19]. Leur chef désigne de la main, d'un geste éloquent, non pas Apollon qui, au centre, se contente de présider à cette scène et d'en cautionner la solennité, mais la jeune femme au sein nu qui se trouve à gauche, au second plan. Dans cette hypothèse, cette femme est Cyrène elle-même, à l'instant où elle se voit reconnaître la souveraineté, selon la promesse d'Eurypylos, à la suite de sa victoire sur le lion, obtenue au cours d'une chasse où elle avait surpassé les meilleurs libyens : peut-être le bâton jaune qu'elle tient dans sa main levée pourrait-il alors être lu comme un sceptre d'or, brandi en symbole de cette même souveraineté qu'on est en train de lui conférer.

---

[16] Cf. M. Guarducci et E. Janssens, articles cités.

[17] 9ᵉ *Pythique*, 1-75.

[18] *Hymne à Apollon*, 88-95.

Elle se tient derrière l'homme majestueusement assis, dont seuls les jambes et le drapé sont conservés, dans une posture qui rappelle celle d'Alceste derrière Pélias dans la mosaïque célèbre de Nîmes[20] (au moment où Admète vient la demander en mariage), et elle en a la même nudité, détail qui la désigne comme une *parthénos*. Ce rapprochement suggère qu'il s'établit entre les deux personnages de notre mosaïque un rapport analogue à celui qui existe entre Alceste et Pélias, qu'on pourrait qualifier comme un rapport, sinon forcément de filiation, du moins de protection et de déférence : le vieil homme assis pourrait être dans cette hypothèse soit Hypseus, le père de Cyrène — mais aucun des textes conservés de mentionne sa présence en Libye, où Cyrène a été transportée par Apollon —, soit encore Eurypylos, roi des Libyens, qui précisément cède, à ce moment même du mythe, son pouvoir à la jeune chasseresse. Ces deux personnages ayant l'un et l'autre un caractère fluvial très marqué (ils sont aussi, par leur ascendance, très près de Poséidon et de l'élément humide), l'un et l'autre peuvent s'accommoder du drapé bleu à reflets verts et jaunes qui leur enveloppe les jambes, et de l'attribut tenu sur le genou gauche qui, bien que de forme énigmatique, peut être interprété comme une urne couchée (d'où s'échappe peut-être de l'eau, à moins qu'il ne s'agisse de franges du vêtement). Cependant, ces attributs fluviaux, le fait que le pied droit du personnage soit en contact avec la nappe d'eau du premier plan, le fait qu'il soit même le seul de tous les personnages présents à être en contact direct avec cette eau, et que sa robe soit exécutée au moyen des mêmes tesselles qui servent à représenter l'eau, disposées de la même façon, — le fait enfin que, si de l'eau s'échappe de l'urne tenue sur le genou, elle doit contribuer à former cette flaque qui s'étend au bas du tableau, tous ces éléments réunis peuvent faire supposer que ce personnage représente la source même de Kyrè, auprès de laquelle se déroule cette scène (souvenons-nous que, dans la mosaïque n° **25**, c'était également un dieu fleuve qui symbolisait la source de Lerne, cf. p. 163).

---

[19] Cf. les remarques ci-dessus.

[20] *Inv. des Mos. de la Gaule*, I, n° 329, reproduite en dernier lieu par M. Blanchard-Lemée, *Dossiers de l'Arch.*, cit., p. 42 et 45.

Eurypylos serait alors le jeune hoplite au geste véhément, à la tête de la troupe de ses soldats, image conforme à la seule représentation connue d'Eurypylos, le relief de Benghazi[21], où ce roi est bien figuré en jeune hoplite (l'identification est ici certaine, car le nom se trouve inscrit).

Nous aurions donc bien, quelle que soit, dans le détail, l'identification des personnages masculins situés à droite et à gauche du tableau (Eurypylos est-il à droite en jeune hoplite, ou à gauche en majestueuse divinité fluviale, et s'il est à droite, quel est le personnage de gauche?), une scène représentant le moment du mythe où, en présence d'Apollon, la souveraineté est reconnue et conférée à Cyrène par les Libyens, souveraineté qui constitue le présent au moyen duquel Apollon fait de son rapport avec Cyrène non pas un viol, mais une union véritable comportant un échange.

La certitude ne peut être acquise, cependant. Les comparaisons manquent. Le relief de Benghazi, le seul à peut-être représenter cet épisode, obéit à un dispositif tout différent (d'où Apollon paraît absent). D'autre part la nymphe est ici dans une position qui peut paraître secondaire par rapport au rôle qu'elle jouerait dans la scène (encore qu'il s'agisse, dans notre hypothèse, du moment où précisément on la tire de sa condition modeste de *parthénos* pour l'appeler au trône et à la gloire de l'union avec le dieu : ainsi Alceste, dans la mosaïque de Nîmes, à la veille d'être épousée par Admète, était-elle en position modeste et effacée auprès de son père). Et surtout, la peau de lion, qui caractérise la plupart du temps Cyrène, n'apparaît pas ici (notons cependant que la partie gauche du tableau est perdue, où se trouvaient peut-être des détails importants pour permettre l'identification de la nymphe, et d'autre part que le relief de Benghazi, qui concerne cet épisode mythique, ne paraît pas non plus comporter d'allusion à la peau de lion).

---

[21] Cf. G. Oliviero, *l.l.*

Ce n'est donc qu'une hypothèse[22]. Mais on verra qu'elle se trouve renforcée à partir du moment où, au lieu d'envisager cette scène isolément, on la replace dans le contexte au sein duquel elle se trouve insérée.

Or, ceci suppose que l'on ait dépassé le niveau des simples recherches d'identification, et que l'on en soit venu à se demander s'il n'existait pas, dans la maison des Nymphes, un programme iconographique cohérent, ou à tout le moins des ensembles iconographiques. Peut-être n'y a-t-il ici qu'une superbe galerie de tableaux différents «accrochés côte à côte comme on eût fait de tableaux de chevalet[23]». Mais on ne peut s'en assurer qu'après avoir examiné l'hypothèse inverse : or, d'emblée, tant de liens vont apparaître entre les images, qu'il faudra vite renoncer à l'idée d'une simple juxtaposition insignifiante, gratuite et «décorative».

---

[22] Elle a rencontré l'approbation, notamment, du Professeur S. Stucchi, spécialiste de l'archéologie et de l'histoire de Cyrène, auquel nous l'avons soumise. F. Chamoux, au contraire, est demeuré réservé sur cette interprétation, tout en admettant que le personnage central puisse être un Apollon (cf. *BSNAF*, 7 mars 1979).

[23] J. Lassus, «Noces de Thétis», *l.l.*, p. 102.

2. DÉFINITION D'ENSEMBLES ICONOGRAPHIQUES

Pour percevoir qu'il y a bien, dans le décor de notre maison, des ensembles iconographiques, on est à vrai dire aidé ici par les circonstances, ou plutôt par les auteurs eux-mêmes de ce décor : à lire l'inscription qui figure sur le bassin, l'archéologue le plus sceptique ne pourra manquer d'avoir l'attention attirée par la récurrence du thème des Nymphes d'un bout à l'autre de cette maison, d'admettre qu'elle est, chez les décorateurs, intentionnelle et consciente, et de se poser, serait-ce pour la rejeter, la question de l'existence d'un *programme*.

De fait, aussitôt la question posée, on perçoit une série de correspondances qui, chaque fois, mettent en relation les unes avec les autres plusieurs des mosaïques de la maison.

A) *Nymphes*

Ce qui frappe dès l'abord, c'est bien, en effet, la correspondance entre l'inscription du bassin (cf. *supra*, I, A et mos. n° **20**, commentaire) et la récurrence du thème des Nymphes dans la maison : Nymphes à la toilette de Pégase (mos. n° **8**), naissance de la Nymphe Hippocrène (mos. n° **25**), Nymphe (Amymonè) avec Poséidon (mos. n° **24**), Nymphe aux prises avec un satyre (mos. n° **27**), Nymphe (Cyrène?) avec Apollon (mos. n° **30**). Si l'on admet que trois Nymphes au moins (à Leptis il y en a beaucoup plus) étaient occupées à la toilette de Pégase, ce sont neuf représentations de Nymphes qui se répartissaient entre quatre pièces de la maison, dont l'une (pièce C1) était séparée du groupe des trois autres (pièces C 2, n° 10 et n° 12). Deux de ces représentations étaient disposées symétriquement de part et d'autre de l'axe principal de la maison qui traverse en son milieu l'*oecus-triclinium*, le nymphée, et, au delà, l'entrée principale : ce sont les mos. n° **8** (toilette de Pégase) et n° **24** (nymphe avec Poséidon).

L'observateur le plus sceptique ne pourra refuser d'admettre ici l'existence d'une intention iconographique d'ensemble, quand bien même il ne se serait agi que de variations «purement décoratives» sur le thème des Nymphes. Il ne pourra pas, non plus, échapper à l'évidence du double sens de l'inscription, qui paraissait ne désigner que le bassin, mais désigne en fait, — on s'en rend compte une fois achevé l'inventaire iconographique —, *la maison tout entière*, que nous serons en droit désormais d'appeler la *Maison des Nymphes*, même s'il ne s'agit que d'une allusion au fait qu'il y a «beaucoup» de Nymphes représentées dans cette maison.

B) *Pégase*

Un deuxième ensemble de représentations est immédiatement perceptible, c'est la série des représentations de Pégase. Celui-ci apparaît à trois reprises: dans la pièce C 1 (mos. n° **8**), dans la pièce C 2 (mos. n° **25**) et dans la pièce n° 14 (mos. n° **32**), presque, pourrait-on dire, non pas aux quatre, mais aux trois coins de la maison, qu'il peuple, lui aussi, de son image.

Il est donc certain que, dans certains cas au moins, il existe des rapports entre différents pavements de la maison, au moins au niveau des thèmes mythiques traités.

Cela invite à se demander s'il n'en va pas de même dans certains autres cas, moins évidents, et s'il n'existe pas d'autres ensembles, d'autres récurrences.

C) *Amymonè*

Au cours de notre recherche en vue d'identifier la mos. n° **24**, nous avons rencontré (cf. *supra*, 1, F, p. 160) la mosaïque de La Canée (cf. Bruneau, dans *BCH* 1965), représentant Poséidon et Amymonè[1].

Or cette mosaïque présente, réunis dans un même pavement, et à l'intérieur d'une même bordure qui les entoure, non pas un, mais trois tableaux différents: 1) Poséidon et Amymonè; 2) Amymonè agressée par un satyre; 3) deux coqs affrontés. Les deux premiers tableaux font allusion aux deux épisodes essentiels de son mythe (cf. les textes cités *supra* 1, F, p. 161 sq., et s. mos: n° **24**, commentaires): la tentative de viol par le satyre, l'apparition salvatrice de Poséidon; le troisième, au-dessus des deux autres qui paraissent confondus en un unique *emblema*, est considéré par Ph. Bruneau comme symbolisant la victoire du dieu dans cette affaire (le document, s. n° 62, est classé parmi les «allégories de la victoire»; cf. ici *supra* s. mos. n° **19**).

---

[1] Sur cette mosaïque, cf. en dernier lieu F. Berti, *Poseidon ed Amymone*, cité (1975).

Or nous avons bien, dans la maison des Nymphes ces trois représentations : 1) Poséidon et une Nymphe, qui nous paraissait déjà devoir, très probablement, être Amymonè; 2) un satyre et une Nymphe (mos. n° **27**); 3) deux coqs affrontés. Il est particulièrement frappant de constater que le groupe du satyre et d'Amymonè, à la Canée, est représenté selon un dispostif extrêmement voisin de celui qui est mis en œuvre dans notre mos. n° **27** : le groupe est orienté de la même façon, animé du même mouvement; le visage de la Nymphe est presque entièrement perdu, mais il en reste assez pour affirmer qu'elle le tournait en arrière, pour faire face à son agresseur; celui-ci, comme à Néapolis et ailleurs (cf. *supra* s. n° **27**, commentaire) darde sur elle un regard farouche, et il la saisit du bras droit dans un geste identique (cf. Bruneau, *Coqs affrontés*, fig. 16).

Il n'en faut pas douter : nous avons bien à Néapolis non pas un, seulement, mais les deux épisodes principaux du mythe d'Amymonè, exactement comme à la Canée, et nous devrons intituler désormais notre n° **27** «Amymonè et le satyre» ou plutôt «*Amymonè se refuse au satyre*». Et, comme à la Canée, une représentation de coqs affrontés (mos. n° **19**) est associée à distance à cet ensemble — de façon moins intime, sans doute, mais qui ne peut être le fruit du hasard. En fait, le mosaïste de Néapolis a traité le même thème qu'à La Canée, en puisant tous ses sujets au même répertoire iconographique, mais en répartissant les éléments entre trois mosaïques différentes au lieu de les réunir sur un seul pavement. Remarquons toutefois qu'il a eu soin de disposer les deux scènes où figure Amymonè dans deux pièces contigües (pièce C 2 et pièce 10).

Voici donc un nouvel ensemble de trois pavements mis en évidence.

D) *Coqs affrontés et Érotes*

Ou plutôt, quatre. En effet, le thème des coqs affrontés comporte, dans l'art romain surtout, de façon extrêmement fréquente, la représentation de deux Érotes, figurés en arrière des deux coqs. C'est bien ce que nous avons ici, mais, selon le même principe employé pour le traitement du mythe d'Amymonè, les Érotes sont isolés en un pseudo-*emblema* séparé. Il reste que lorsqu'on observe ce «carré de triclinium» qu'est le tableau des coqs, comme on doit l'observer, c'est à dire en regardant vers le *triclinium* (cf. R. Rebuffat, 1969 et 1974), les deux Érotes sont bien représentés, selon le dispositif canonique, en arrière et au-dessus d'eux (cf. Ph. Bruneau, *l.l.*, *passim*) (y joindre Euzennat, *Mosaïque de Lixus*; et D. Levi, *Antioch Mos. Pav.* II, pl. 43).

On a donc bien, attestée par des associations qui ne peuvent être fortuites, une «chaîne» de quatre pavements : les mos. **24**, **27**, **19** et **15**, tous quatre à caractère «érotique» fortement marqué. (Sur les connotations érotiques du thème des coqs affrontés, cf. H. Hoffmann, *l.l.*, v. aussi ci-dessus, mos. n° **19**, commentaire, et Interprétations, I, D, p. 157sq.).

E) *Bellérophon*

Les pavements **31** et **32** constituent un nouvel ensemble, relatif au mythe de Bellérophon[2].

Une observation quelque peu attentive montre qu'il existe des rapports étroits entre les mosaïques n° **31** et n° **32**.

La «porteuse de cratère d'or» de la mos. **31** est le même personnage que la «*pronuba*» de la mos. n° **32**. Les deux attitudes sont totalement différentes, il ne saurait être question d'un même «carton» recopié. Mais le mosaïste a pris soin de reproduire les mêmes cheveux, coiffés de la même façon, de conserver, ici et là, le même vêtement vert agrafé sur l'épaule et laissant les bras nus, tandis que le bas du corps et les jambes sont enveloppés dans le même manteau «pourpre», bien que cette couleur tire ici un peu plus sur le rouge, et là un peu plus sur le violet.

Le roi des deux pavements est le même personnage. Dans un cas, il est en tenue de campagne, en armure, sur un siège de fortune, parmi les rochers; dans l'autre il est en tenue d'apparat, sans doute dans son palais. Mais c'est le même visage au profil accusé (est-ce un portrait?), la même barbe, la même chevelure serrée dans le même bandeau, le même glaive enfin.

---

[2] Ensemble auquel, bien entendu, se rattachent étroitement les deux autres représentations de Pégase (mos. n° **8** et n° **25**, cf. ci-dessus), étant donné le rapport privilégié qui existe entre le héros et la monture merveilleuse, dont il est le dompteur et le maître (v. ci-dessous, p. 193).

Le groupe des jeunes assistants derrière la *pronuba* de la mos. n° **32** est trop endommagé pour qu'on puisse chercher à y reconnaître les porteurs de présents de la mos. n° **31**, mais les vêtements courts paraissent analogues. Et surtout, l'un des objets portés par eux est rigoureusement le même dans l'un et l'autre pavement : ces récipients verts («de bronze») se correspondent, autant par la matière dont ils sont faits que par la forme.

On peut déduire de ces similitudes l'hypothèse suivante : le même roi, qui marie sa fille, dans le tableau n° **32**, aura reçu du vieux suppliant de la mos. n° **31** un certain nombre de présents, et ce sont une servante, des serviteurs, un cratère d'or et un λέβης de bronze; et ces présents se retrouvent pour l'essentiel, au n° **32**, dans la corbeille de la jeune épousée; le cratère d'or n'y est peut-être plus : mais nous ne savons pas ce que portait le personnage situé à l'extrême gauche du tableau. De plus, le jeune époux du n° **32** est le même que le jeune héros, debout derrière le roi, du n° **31**. L'intention est claire, mais la réalisation est maladroite. Le mosaïste est mal à l'aise, ici et là, dans la réalisation du nu masculin (ce qui ne se sentait ni en **24**, ni en **27**, d'où notre hypothèse de deux «pictores» différents, cf. *supra*, 2^e^ partie, chap. I, p. 138). Les deux corps sont assez mal venus, et assez différents l'un de l'autre. Mais l'aspect général des deux personnages est le même et le peintre a fait effort pour leur donner la même chevelure traitée en mèches blondes, d'aspect assez peu heureux («blondasse» et «filasse» sont les deux adjectifs qui viennent à l'esprit à ce sujet).

Nous avons démontré que la mos. n° **32** représentait les noces de Bellérophon et Philonoé, en présence du roi Iobatès (cf. *supra*, Interprétation, 1, G, p. 163-175).

Le lien très probable qui existe entre les tableaux **31** et **32** conduit à supposer que le tableau **31** représente également un épisode du mythe de Bellérophon[3].

---

[3] On ne peut entièrement exclure, pour la mos. n° **31**, l'hypothèse d'une représentation de l'ambassade de Chrysès auprès d'Agamemnon (voir la discussion *supra*, s. mos. n° **31**,

De quel épisode du mythe de Bellérophon s'agirait-il? Le sens général de l'épisode peut être lu ainsi : on vient offrir des présents à Iobatès, et Bellérophon est pour quelque chose dans cette offrande. Cela est clair. Ce que l'on perçoit aussi, c'est l'allusion aux échanges rituels de présents à l'occasion des mariages, échanges complexes, qui tiennent tant de place dans la pensée mythique (cf. L. Gernet, *Valeur* et J. P. Vernant, *Mariage*, *l.l.*). Les présents offerts dans le tableau n° **31** occupent la place des προγαμία δῶρα, ces «premiers cadeaux que l'on apportait à fiancée». Est-il possible de préciser plus? Il est question, dans toutes les versions du mythe (cf. p. 168-175, 206), des victoires remportées par Bellérophon pour le compte du roi Iobatès, notamment sur les farouches voisins qu'étaient les Solymes. Assistons-nous ici à la soumission des Solymes à Iobatès, qui, en échange de la vie sauve, lui offrent leur allégeance et des présents? Que ces présents se retrouvent restitués, dans la corbeille de Philonoé, à Bellérophon, qui est le véritable auteur de la victoire, voilà qui est conforme à toutes les versions du mythe : Iobatès, en donnant sa fille, donne à Bellérophon τιμῆς βασιληίδος ἥμισυ πάσης, «la moitié de toutes ses prébendes royales» (*Il.* VI, 193).

On peut interpréter la scène d'une façon légèrement différente et peut-être plus satisfaisante : Homère indique qu'en plus, «les Lyciens lui taillèrent un *téménos* qui l'emportait sur tous les autres» (*Il.* VI, 194). Le vieillard, en notable — il est représenté en sénateur — dûment mandaté, ne vient-il pas, sur ordre de Bellérophon, qui tient dans sa main l'insigne de la souveraineté offerte mais provisoirement refusée, offrir à Iobatès, en guise de προγάμια δῶρα, ce même *téménos* qu'il vient de recevoir du peuple, et qui lui sera ensuite rendu, mais cette

---

p. 123sq.). Elle serait alors à rattacher, du point de vue iconologique, à la mos. n° **30** : le grand prêtre d'Apollon figurerait dans la pièce contigüe à celle où figure le dieu lui-même. Les ressemblances entre personnages et objets des mos. **32** et **31** seraient de pure forme et n'impliqueraient aucune relation thématique entre ces deux derniers pavements : l'argument est difficile à soutenir, et il semble que le mosaïste ait accumulé comme à plaisir les détails suggérant une telle relation thématique. En outre, si l'on peut tirer argument de la disposition des pièces, celle-ci plaide plutôt en faveur d'une relation plus étroite des mosaïques n° **31** et **32** : les pièces où se trouvent ces deux pavement communiquent entre elles, alors que la pièce n° 12, où se trouve la représentation d'Apollon, est séparée, par une cloison sans ouverture, de celle qui comporte le pavement n° **31**.

fois des mains de son royal beau-père, avec la dot de Philonoé? La complexité de cet échange évoquerait assez bien les «dons et contre-dons» de la tradition homérique (cf. par ex. M. I. Finley, *Le Monde d'Ulysse*, *cit.*, part. ch. 3 et 4).

Le thème d'une prosternation du peuple après la victoire de Bellérophon paraît supposé par la scène du sarcophage d'Alger discutée plus haut (p. 171 sq.), et vient rencontrer la tradition rapportée par Plutarque (*Mul. Virt.*, 9).

Il est sans doute oiseux de spéculer sur ce point de détail. La scène était probablement évoquée par le *Iobatès* de Sophocle ou le *Bellérophon* d'Euripide : mais leur perte a rendu impossible pour nous une identification peut-être immédiate pour les anciens.

La mise en relation de la mos. **31** avec la mos. **32** nous aura donc permis de préciser, pour l'essentiel, ce qu'elle représente, et de la rapporter à l'épisode triomphal du mythe de Bellérophon, qui est celui de sa victoire et de son mariage. Que cette scène soit évoquée au moyen d'un dispositif iconographique de type «Priam aux pieds d'Achille» demeure absolument indiscutable : mais ce même dispositif servait *aussi* à évoquer Phénix aux pieds d'Achille et Chrysès aux pieds d'Agamemnon (cf. ci-dessus, p. 175 sq.); on peut admettre qu'il ait été utilisé pour évoquer un quatrième épisode, lié cette fois à la légende de Bellérophon, qui est, après tout, elle aussi, une légende homérique.

Ainsi donc, deux mosaïques nous représenteraient Bellérophon, au moment de sa victoire finale et de ses noces avec Philonoè. Mais ces deux mosaïques sont, à leur tour, à rattacher aux deux représentations de Pégase des mos. n° **8** et **25** : si Bellérophon n'y figure pas, car les épisodes de la Toilette et de la Naissance d'Hippocrène sont antérieurs à celui de la capture du cheval magique par ce héros, il n'en reste pas moins qu'elles renvoient au même cycle mythique, la figure de Pégase étant indissociable de celle de son maître.

On a donc en réalité affaire ici à un nouveau groupe de trois ou peut-être quatre pavements qui forment un ensemble, et qui tous concernent le cycle de Bellérophon. Mais, *par l'intermédiaire de Pégase, ce groupe est mis en relation étroite avec le groupe des Nymphes*, puisque six d'entre elles apparaissent en sa compagnie dans les tableaux n° **8** et **25**.

F) *Mosaïques « océaniques »*

Deux pavements constituent un ensemble à thème « océanique » assez lâche : en effet, à la représentation d'Océan entouré d'animaux marins, il convient de joindre celle, malheureusement fragmentaire, où l'on voit deux ichtyocentaures affrontés (mos. n° **9**), habituels accompagnateurs des Néréides, figurants obligés de tous les cortèges océaniques ou marins.

L'évocation de ce milieu aquatique où règne le père de toutes les eaux douces et salées, le vieil Okéanos, est loin d'être étrangère au thème des Nymphes, thème récurrent, on commence à le pressentir, d'un bout à l'autre de la maison.

Océan (v. aussi I^re^ partie, mos. n° **20**, commentaire) est en effet, du point de vue mythologique, en étroit rapport avec les Nymphes : père de toutes les eaux douces, il l'est nommément de trois mille Nymphes, les Océanides ; et parmi les noms qu'Hésiode mentionne dans ses listes (*Théog.*, 113 sq. et 337 sq.), remarquons qu'est citée une Hippô. Mais qu'il suffise de renvoyer ici au travail de Rudhardt, qui a très bien montré comment toute source était perçue comme une émanation des eaux primordiales, et par conséquent d'Océan[4].

Autre lien, enfin, qu'il convient de mettre en évidence entre cet ensemble « océanique » et le reste de l'iconographie de la maison des Nymphes, c'est celui qui existe dans le mythe entre Océan et Pégase : ce fils de la Méduse, et de Poséidon, est né, on s'en souvient, aux sources mêmes de l'Océan. Il n'est, du reste, pas exclu que la scène de la Toilette de Pégase (mos. n° **8**) se situe mythiquement en ce lieu, ce qui porterait à trois le nombre de pavements d'inspiration directement « océanique ». En outre, que ce soit par l'intermédiaire des Nymphes, des sources ou de Pégase, la figure d'Océan se profile à l'arrière plan de toutes les scènes mythologiques représentées dans la maison.

Mais ce n'est pas seulement Océan qui unit entre elles, de façon parfois vague et lointaine, les diverses représentations de la maison des Nymphes. Au point de l'analyse où l'on est parvenu, l'on perçoit que les différentes images présentes ici sont liées par tout un réseau de relations mythologiques, dont les mailles apparaissent de plus en plus serrées au fur et à mesure qu'on l'examine plus attentivement.

---

[4] J. Rudhardt, *Le thème de l'eau*, cité, particulièrement p. 29, 31, 46, 68-70, 76-79, 99-101.

Le thème des Nymphes est, de toute évidence, un fil conducteur de toute première importance (d'autant qu'il faut désormais ajouter à la série établie précédemment la mosaïque n° **30**, si son héroïne est bien la nymphe Cyrène) (cf. *supra*, p. 183-186).

De façon moins immédiatement visible, mais tout aussi réelle, la personne de Poséidon établit un lien étroit entre un très grand nombre des images présentes ici : ce dieu est représenté dans un épisode qui le met en relation privilégiée avec la Nymphe Amymonè, mais on connaît ses unions avec d'autres Nymphes (par exemple avec Thoôsa, fille de Phorkys, l'autre Vieux de la Mer, le maître de l'Antre des Nymphes) et, en tant que maître des sources, ses rapports sont bien établis avec les Nymphes en général. D'autre part, Poséidon est le propre père de Pégase, qu'il a eu de son union avec la Gorgone. Mais il est aussi le père véritable de Bellérophon, Glaukos n'étant qu'un prête nom (Hyg. *Fab.* 157; schol. *Il.* VI, 155; Pind. *Ol.* XIII, 98). Poséidon, enfin, est le père d'Eurypylos (mos. n° **30**).

En outre, il est un thème qui établit un autre type de relations entre plusieurs mosaïques, c'est celui des Amours : amours de Poséidon avec Amymonè, union de Bellérophon avec Philonoé, et d'Apollon avec Cyrène. L'importance de ce thème dans la maison est probablement soulignée par la position centrale de la représentation des Érotes et des coqs, dont on a suffisamment montré les connotations érotiques (cf. *Catalogue* ci-dessus, mos. n° **19**).

C'est le moment de se demander si, derrière l'apparente diversité des ensembles iconographiques, où l'on pressent comme un air de famille quel que soit l'angle sous lequel on les envisage, il n'y a pas lieu de découvrir *un programme iconographique unique et cohérent.*

3. UN PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE COHÉRENT

L'étincelle jaillit dès lors qu'on se souvient que le mot grec νύμφη possède plusieurs sens, et que, s'il est employé pour désigner les Nymphes, il désigne tout autant *la jeune mariée.*

La définition qu'en donne Photius est brève, et parfaitement explicite: νύμφη · πηγή · καὶ ἡ νεόγαμος γυνή. Hesychius commence même sa rubrique par le sens que nous avions jusqu'ici négligé: νύμφη· ἡ νεωστὶ γαμηθεῖσα. Sous νύμφαι, parmi plusieurs autres, les lexicographes reprennent tous ces deux sens, en donnant le sens αἱ νεόγαμοι κόραι avant l'autre. C'est aussi le parti suivi par les lexicographes modernes: le premier sens que proposent les auteurs du *Thesaurus Linguae Grecae* s.v. νύμφη est bien *sponsa, nova nupta*; et le premier sens que donne Bailly (26^e^ éd. 1963) sous ce mot nous intéressera tout particulièrement: «proprement, celle qui est recouverte ou voilée, d'où, en parlant de personnes: fiancée, jeune mariée».

Un nombre impressionnant de mots grecs formés sur le radical νύμφ- désignent des personnes, des objets, des actions ayant trait au mariage. Nous pourrions décrire la mosaïque nº **32** en n'employant que de tels mots: le titre en pourrait être τὰ Νυμφεῖα (les Noces); l'action qu'elle décrit est la νυμφαγωγία (remise de l'épousée à son époux); Philonoé y est la νύμφη, elle est νυμφοστολούμενη (vêtue en épousée) et νυμφοκομούμενη (parée en épousée), c'est à dire qu'elle porte la στολὴ νυμφικὴ (robe de mariée) et le στέφανος νυμφικὸς (couronne de mariée); sans doute est-elle chaussée de νυμφίδες; Bellérophon est le νυμφίος, et porte l'ἱμάτιον νυμφικὸν; derrière eux, Iobatès joue le rôle du παράνυμφος (celui qui conduit la fiancée à son époux), tandis que derrière Philonoé se tient la νυμφεύτρια (celle qui conduit la fiancée à son époux), ou νυμφαγωγός, ou encore νυμφοστόλος (celle qui pare la fiancée et la conduit à son époux); autour d'eux s'empressent des νυμφοπόνοι; l'un d'eux porte le λέβης νυμφίκος qui a servi aux νυμφικὰ λουτρά, ablutions rituelles de la jeune mariée, avant la rencontre avec son époux.

Du coup l'attention se déplace: il y avait, dans cette maison, une nymphe que nous n'avions pas vue, et qui subitement éclipse toutes les autres; vêtue d'un voile d'or, couronnée d'or, pompeusement parée, elle est au centre d'une fête, et sur elle convergent tous les regards; elle est la νύμφη révérée que pourra être toute jeune fille, celle qu'a été un jour toute mère: elle est la jeune épousée dans sa gloire. La Maison des Nymphes, c'est aussi sa maison à elle, et non seulement celle d'Hippocrène ou d'Amymonè.

Il n'y avait donc pas cinq, mais bien six pavements, dans cette maison, comportant la représentation de «nymphes»: Philonoé, personnage principal de la mosaïque n° **32**, est la «*nymphè*» à l'instant solennel de sa réunion avec son époux, au sommet de son destin de jeune femme.

Nous ne sommes pas encore au bout de nos surprises: signalons tout de suite qu'il y a encore d'autres «nymphes» ici, et ce sont les boutons de rose de la mosaïque n° **15**. Sous le mot νύμφαι, les lexicographes nous expliquent en effet qu'il faut aussi entendre par ce mot «καὶ τῶν ῥόδων αἱ κάλυκες αἱ μεμυκυῖαι», c'est à dire «les boutons encore fermés des roses». La *Nymfarum Domus*, c'est aussi la maison des roses en bouton.

N'y a-t-il que jeux de mots dans tout cela? L'inscription de la fontaine a pris successivement un, puis deux, puis trois, puis maintenant quatre sens! Le «programme» de la maison est-il seulement l'exercice de virtuosité d'un mosaïste érudit (n'oublions pas que l'inscription est probablement une citation de Virgile), et, de plus, féru de philologie grecque?

Il y a certes beaucoup plus et mieux que cela ici. Laissons de côté, pour l'instant, les roses. Qui ne voit que les Nymphes déesses et les *nymphai*, jeunes épousées, entretiennent des relations tout à fait étroites et privilégiées par le biais de la *loutrophorie*, rite essentiel du mariage?

Cet aspect du mariage a été récemment et très complètement étudié par R. Ginouvès (*Balaneutikè*, chap. III, «Le bain et les rites du mariage», p. 265 à 282, et «Conclusion: la signification du bain rituel», p. 405-428, particulièrement p. 421-422 et n. 4). Il a montré l'importance de ce rituel au cours duquel la jeune promise allait puiser, à telle source désignée par la coutume — parfois à la campagne, ou bien à l'agora —, en en remplissant la loutrophore offerte par son fiancé, l'eau dont elle se servait ensuite pour ses ablutions, rituelles également. Il a montré que la loutrophore jouait un rôle essentiel dans la symbolique du mariage, qu'on la voyait représentée sur tous les documents figurant des noces, et qu'elle symbolisait à ce point le mariage, qu'on déposait une loutrophore sur la tombe de ceux qui étaient morts avant d'avoir connu le mariage, comme pour leur permettre d'accomplir malgré et par delà la mort cette cérémonie essentielle à leur épanouissement et dont ils avaient été frustrés (*ibid.*, p. 267 et note). Dans cette visite à la source, la jeune épousée entrait personnellement et intimement en contact avec les Nymphes «qui semblent être les protectrices par excellence des mariages» (p. 269, n. 3, qui cite le scholiaste à Pind. *Pyth.* IV, 104: γάμος οὐδεὶς ἄνευ Νυμφῶν συντελεῖται).

Chaque cité possédait une source particulièrement réservée à cet usage: dans telle cité de Béotie, les fiancées allaient à la fontaine Kiroessa et y offraient un sacrifice aux Nymphes (Plut. *Moralia* 772b); à Troie, elles allaient vers le Scamandre (Ps. Aesch. *Epist.* 10, 3, p. 680); ailleurs encore, c'étaient dans le Méandre qu'elles devaient descendre prendre leur bain rituel (*ibid.*, p. 682); à Thèbes, c'était l'eau de l'Isménos qu'on allait puiser (Eurip. *Phén.*, v. 347); à Athènes, c'était à l'Ennéakrounos, autrefois nommée Kallirhoé, que l'on prenait l'eau destinée aux rituels du mariage (Thuc. II, 15). Et Callimaque dit que les jeunes filles d'Argos qui étaient choisies pour tisser le voile d'Héra, déesse dont la fonction essentielle était de patronner les mariages, au point qu'on l'appelait la Νυμφευομένη (Paus. IX, ii, 7), devaient aller, auparavant, s'asseoir sur «la pierre sacrée» et s'asperger la tête d'eau, à la source... *Amymonè*! (Call. *Aetia*, frgt. 66 de l'éd. Trypanis, Loeb class. lib.).

Voilà qui reporte soudain notre attention vers le groupe de pavements centrés sur Amymonè: cette Nymphe, qui est bien une nymphe «déesse», une nymphe source, dont une rivière porte le nom (Paus. II, xxxv, 1 et 4; et V, xvii, 11) — et qui, en cette qualité, a eu le triste privilège de voir éclore sur ses bords l'Hydre de Lerne —, cette Nymphe a-t-elle quelque rapport privilégié avec le *mariage*?

Un retour vers les documents relatifs à Amymonè nous fournit une saisissante réponse *positive* à cette question. Amymonè nous y apparaît, en effet, non pas comme un caprice de Poséidon, mais comme son *épouse légitime*. Les textes sont formels sur ce point. L'un des documents les plus explicites à ce sujet est aussi l'un des plus anciens : parmi les rarissimes fragments conservés de l'*Amymonè* d'Eschyle figure un vers où se trouve employé deux fois le verbe γαμεῖν, qui n'a pas d'autre sens que celui d'«épouser en justes noces» (*ducere uxorem*); c'est Poséidon — ce ne peut être que lui — qui dit à Amymonè :

> «σοὶ μὲν γαμεῖσθαι μόρσιμον, γαμεῖν δ' ἐμοί»

que l'on peut traduire :

> «pour toi, d'être épousée, c'est le destin, et pour moi, d'épouser».

Et Philostrate (*Imag.* I, 8), après avoir décrit le tableau représentant Poséidon avec Amymonè (cf. *supra*, Interprétation, 1, F, p. 162), termine en écrivant : «ὑπεκστῶμεν, ὦ παῖ, τῇ νύμφῃ· καὶ γὰρ κῦμα ἤδη κυρτοῦται ἐς τὸν γάμον», ce qui peut se traduire : «Mais détournons-nous, mon enfant, de la Nymphe : car voici que déjà la vague se fait arche pour les noces», traduction qui ne rend pas la double valeur que le mot νύμφη prend à cet instant sous la plume de Philostrate.

C'est encore un mot de la même famille que Nonnos emploie lorsque, par une périphrase, il appelle σῆμα γάμων (que l'on peut traduire par «symbole nuptial») le trident que Poséidon a planté en terre pour Amymonè et dont a jailli la source de Lerne (*Dionysiaques*, VIII, 241). Le même Nonnos décrit longuement au chant XLIII, v. 372-418, la célébration des *noces de Poséidon avec Amymonè-Béroè*, qui paraît être à la fois, par une fusion syncrétique qu'il faudrait pouvoir analyser et comprendre, définie comme la Danaïde classique et en même temps comme la fille d'Aphrodite et d'Adonis; à ces noces fastueuses sont conviés Nérée, Phorkys, etc.

Le texte de Lucien (*Dial. mar.* 8) est particulièrement intéressant de ce point de vue, maintenant que nous disposons de suffisamment d'éléments pour le comprendre. Il se termine par ces mots que dit Poséidon pour rassurer Amymonè : «Θάρρει[1], οὐδὲν δεινὸν μὴ πάθῃς·

---

[1] Sur le sens de ce mot, usité dans des formules mystiques et particulièrement chargé d'espérance religieuse, cf. M. Simon, *RHR* 1936 *cit.* On remarquera son emploi dans la bouche de Dionysos lorsqu'il promet le salut au pilote Hécatôr (*Hymne homérique I à Dionysos*, v. 55).

ἀλλὰ καὶ πηγὴν ἐπώνυμον ἀναδοθῆναι σοι ποιήσω, ἐνταῦθα πατάξας τῇ τριαίνῃ τὴν πέτραν πλησίον τοῦ κλύσματος, καὶ σὺ εὐδαίμων ἔσῃ, καὶ μόνη τῶν ἀδελφῶν οὐχ ὑδροφορήσεις ἀποθανοῦσα». Ce qui peut se traduire ainsi : « Ne crains rien, tu ne subiras rien d'indigne : bien au contraire, je ferai ici, en frappant la pierre de mon trident, près de la mer, qu'une source portant ton nom te soit donnée, et tu seras heureuse, car seule de tes sœurs tu ne porteras pas l'eau après ta mort».

Les filles de Danaos, comme on sait, furent condamnées après leur mort à remplir éternellement un vase sans fond. Pour quel crime cette peine collective, sinon pour leur crime collectif : le meurtre des fils d'Égyptos durant la nuit qui aurait dû être celle de leurs noces. Nous pouvons maintenant comprendre pourquoi Amymonè sera exempte de cette peine : c'est que contrairement à ses sœurs *elle a accepté le mariage* et le don de sa virginité en l'échange du présent de mariage, du σῆμα γάμων du dieu, cette *eau* même qu'elle était venu chercher, et qu'il lui a donnée (alors que, refusant l'échange, les autres Danaïdes, sauf une qui elle aussi sera grâciée, n'ont répondu que par le meurtre aux riches présents des fils d'Égyptos) ; si bien que lorsque sera venue la fatale nuit sanglante, Amymonè, en tuant celui qui venait dans son lit *ne faisait qu'accomplir strictement son devoir d'épouse*, fidèle à cet époux divin à qui elle allait donner pour fils Nauplios, un héros ; au contraire de toutes ses sœurs, c'est *en ne tuant pas* le fils d'Égyptos qui s'introduisait dans sa couche qu'elle aurait commis le crime d'adultère et qu'elle aurait manqué à la décence qu'une bonne épouse doit surtout observer.

Nous avons compris pourquoi Amymonè n'a pas été condamnée avec ses sœurs. Nous comprenons maintenant pourquoi ses sœurs sont condamnées à *cette* peine : c'est pour n'avoir pas voulu accepter le mariage, c'est pour avoir refusé la loutrophorie (ὑδροφορεῖν), pour n'avoir pas consenti, comme c'était leur devoir de femme, à *porter l'eau une fois*, qu'elles sont condamnées dans la mort à *porter l'eau toujours*. Tandis qu'Amymonè, qui a, dans la plaine de Lerne, accompli ce *portage de l'eau*, c'est à dire la loutrophorie, et a accepté de s'unir, non dans un rapport de violence (elle a refusé le satyre), mais dans un rapport d'*échange*, Amymonè sera exempte de tout châtiment.

Ainsi Amymonè «errant dans les champs secs d'Argos» avec son «urne qui pesait sur le haut de sa tête» pour reprendre les termes d'Ovide (*Amores*, 10, 5-6), c'est l'archétype même de la jeune fiancée accomplissant le rite de la loutrophorie[2].

Loin d'avoir choisi «gratuitement» de représenter ici Amymonè, le mosaïste a placé au coin de la maison où se rencontrent la série des représentations de Nymphes-déesses (aile Nord) et l'aile Est, où figure le seul personnage qui ne soit «nymphe» qu'au sens de jeune mariée (Philonoé, mos. **32**), une figure mythique *qui est à la fois pleinement l'une et l'autre*, qui est l'incarnation même de la loutrophorie c'est à dire de la rencontre des nymphes (jeunes épousées) avec les nymphes (sources), une figure mythique que peut définir la formule de Photius prise dans sa totalité, et qui est *à la fois* «πηγὴ καὶ ἡ νεόγαμος γυνή». Et il en sera ainsi, pour elle, éternellement: éternelle source coulant encore pour les jeunes filles d'Argos qui honorent Héra l'Épousée, elle trône éternellement en majesté aux côtés de son divin époux dans la gloire éternelle d'un jour de noces à jamais immuable, comme en témoigne, par exemple, la mosaïque récemment découverte à Apamée par J. Ch. Balty («Nouvelles mosaïques...», *l.l.*, fig. 10).

Cyrène est une figure mythique qui occupe une position sémantique très voisine de celle d'Amymonè: cette proximité vient à son tour renforcer l'hypothèse qui avait été faite touchant la lecture de la mosaïque n° **30**. Cyrène, en effet, dans l'épisode dont il est question, si notre lecture est bonne, est elle aussi «πηγὴ καὶ ἡ νεόγαμος γυνή»: sa nature est d'être une nymphe, petite fille du dieu fleuve Pénée (au bord duquel Apollon l'aperçoit pour la première fois), étroitement associée à la source libyenne de Kyrè (dont son nom dérive: le site de la ville de Cyrène est en même temps l'emplacement mythique de la source Kyrè); mais elle est aussi une νύμφη, jeune épousée: Apollon, qui l'a remarquée en Grèce, «a ravi cette vierge chasseresse et l'a emportée sur son char d'or dans une contrée féconde... pour l'y établir en souveraine; ... là, Aphrodite aux pieds d'argent reçut l'hôte venu de Délos, et d'une main légère l'aida à descendre du char divin; à leurs douces amours, elle associa l'aimable pudeur; elle consacra l'hymen contracté par le dieu et la fille du puissant Hypseus»[3]. Le récit de Pindare (*Pyth.* IX, v. 1-132) ne laisse aucun doute : le char sur lequel Apollon emmène Cyrène en Libye est bien un char nuptial; leur union a tous les caractères d'un véritable mariage, et comporte notamment un *échange*, le don du dieu à la jeune épousée étant le trône même de Cyrène : «Tu es venu dans ce vallon pour être l'époux de cette vierge... Là, tu la feras reine d'une ville... voici que l'auguste Libye aux vastes prairies va recevoir de ta main, avec joie, la glorieuse fiancée dans son palais d'or, et lui donner aussitôt un légitime domaine» (*ibid.*, str. 3); comme tout mariage légitime, cette union donnera naissance à un fils semblable à son père : «là, elle enfantera un fils... Il sera un Zeus, un pur Apollon» (*ibid.* ant. 3).

---

[2] Voir aussi J. P. Darmon dans *BSNAF* 1975 et dans le *Dictionnaire de la Mythologie* à paraître chez Flammarion, s.v. *Mariage*.

On pourra s'étonner qu'Aphrodite soit seule ici à présider à ce mariage et à le consacrer. Certes, elle parraine, dans la tradition classique, les unions matrimoniales[4], mais elle le fait toujours en compagnie d'Héra. En réalité, cet effacement d'Héra, dans l'épisode des noces d'Apollon et de Cyrène, n'est qu'apparent, puisque ce mariage a lieu dans une terre qui est précisément consacrée à la déesse du mariage et à son royal époux : la Libye est, en effet, «le jardin merveilleux de Zeus» (*ibid.* v. 91), la terre des Hespérides où pousse le sylphium, le lieu mythologique où se trouve cachée la chambre nuptiale de Zeus et d'Héra.

L'union d'Apollon et de Cyrène a donc toutes les qualités du mariage le plus solennel, c'est bien ce qu'indique avec insistance Pindare, et notre mosaïque s'inscrit dans le droit fil de cette tradition classique quand elle représente la Nymphe au moment même où elle reçoit ce don qui marque le caractère contractuel du lien auquel elle a consenti. Sa position est donc tout à fait analogue à celle d'Amymonè, et comme Poséidon pour cette dernière, Apollon a fait preuve de la réserve qui convient au jeune époux : «L'adroite persuasion, Phoibos, a dans ses mains les clefs secrètes des saintes amours;

---

[3] Pind, *IX^e^ Pythique*, v. 9-14. La traduction citée ici est celle d'A. Puech (éd. Belles-Lettres).

[4] Sur Aphrodite co-patronne, avec Héra, du mariage, cf. ci-dessous, p. 218, n. 14.

les dieux rougissent, comme les hommes, de ravir de prime abord, au grand jour, le plaisir charmant» (*ibid.*, ant. 2); ce n'est que lorsque Cyrène aura reçu son douaire que le dieu et la Nymphe s'uniront, «dans le palais d'or de Libye» (*ibid.*, ép. 3).

Nous tenons maintenant l'idée centrale du programme iconographique de la Maison des Nymphes : les représentations de la maison sont organisées autour de la notion de *mariage solennel et légitime*, dont elles proposent une symbolique extrêmement riche et subtile, et il est maintenant possible, au point de l'analyse où nous sommes parvenus, d'en saisir les grandes articulations et les principales implications. Il est en effet possible de rendre compte, dans son ensemble, du décor figuré de la maison des Nymphes, si complexe pourtant.

A) Au centre de cette symbolique se trouve le couple formé par Apollon et Cyrène. Cette position centrale s'explique d'abord pour des raisons historiques, qui achèvent de rendre plausible l'hypothèse avancée pour l'explication de la mosaïque n° **30**. Un texte de Thucydide (VII, 50, 2) suggère l'existence de contacts entre la ville de Cyrène et Néapolis dès le V^e^ siècle avant JC, et la position géographique de Néapolis permet d'admettre que ces contacts se sont poursuivis tout au long de l'antiquité; on peut même supposer que c'est à partir de Cyrène que se sont exercées le plus directement sur Néapolis les influences grecques : or Apollon et la Nymphe Cyrène sont, avec Artémis, les divinités centrales du panthéon de cette ville, et il n'est donc pas inattendu de rencontrer leur présence et une représentation de leur mythe dans une cité ouverte aux influences venues de Cyrénaïque (mythe familier à Callimaque, citoyen de Cyrène, et que Pindare entreprend de chanter dès lors qu'il s'agit de célébrer la victoire aux jeux pythiques de Télésicrate de Cyrène)[5].

Mais une raison plus profonde, qui tient à la structure même du mythe, achève de donner une position privilégiée à Apollon et Cyrène dans un ensemble iconographique centré sur le thème du mariage. *Ce couple est en effet celui qui a engendré Aristée, figure d'époux et de gendre modèle*, dont Marcel Detienne a montré[6] qu'il occupait une position tout à fait privilégiée au sein des configurations mythiques du mariage. Aristée n'est pas présent dans la Maison des Nymphes mais la présence d'Apollon et de Cyrène suffit à le désigner implicitement. En sens inverse, l'identité de l'enfant à naître suffit à conférer à ce couple, au sein de notre ensemble iconographique, une place de choix. (Sur Aristée héritier d'Apollon, cf. D.N. Levin, *l.l.*).

---

[5] L'*index*, qui concerne également la Bibliographie, permettra de retrouver les principaux titres concernant les traditions religieuses et historiques de la ville de Cyrène.

[6] Cf. notamment «Orphée au miel», *passim*.

B) De part et d'autre du couple Apollinien, deux autres couples à caractère matrimonial : Amymonè engagée dans sa relation avec Poséidon, d'une part, et d'autre part Bellérophon célébrant ses noces avec Philonoè.

Amymonè et Bellérophon sont ici des figures exemplaires et symétriques, l'une modèle de la condition féminine devant le mariage, l'autre modèle de la condition masculine.

Ce sont leurs mythes qui nous les montrent concernés au premier chef par les problèmes du mariage. Pour ce qui est d'Amymonè, nous l'avons brièvement montré ci-dessus (cf. p. 198-201). Qu'il nous suffise, pour Bellérophon, d'indiquer ici que son mythe s'inscrit tout entier entre deux demandes en mariage : l'une qui échoue, l'autre qui réussit. Un passage méconnu de Pausanias (II, xxxi, 9) nous rapporte en effet qu'avant le début de ses épreuves, avant même d'être exilé de Corinthe, Bellérophon était venu à Trézène demander en mariage Aethra, la fille du sage roi Pittheus, mais que le mariage n'avait pu se faire, car, proscrit dans sa patrie, Bellérophon avait renoncé à ce projet, et s'était enfui. À l'autre bout de sa longue histoire de proscrit, après l'ultime épreuve, l'épisode triomphal du mythe de Bellérophon est celui de ses noces réussies avec Philonoè : c'est l'épisode même qui est représenté par la mos. n° **32**.

Ce n'est pas le lieu de s'engager ici dans l'examen détaillé de la structure des mythes de Bellérophon et d'Amymonè. Mais on peut se demander du moins ce qui leur confère leur position symétrique à l'intérieur du discours mythologique sur le mariage.

La réponse est fournie en inversant la formule de J. P. Vernant, résumant le résultat de ses recherches sur le mariage et sa place dans la pensée et la société grecques : «le mariage est à la fille ce que la guerre est au garçon : pour tous les deux, ils marquent l'accomplissement de leur nature respective» (*Problèmes de la Guerre*, p. 15). La guerre est au garçon ce que le mariage est à la fille : de même que la fille doit accepter le mariage pour accomplir sa destinée, de même le garçon, pour pouvoir accéder au mariage (et à sa survie dans un fils légitime «semblable à son père»), doit accomplir sa destinée d'*hoplite*. Tant qu'il ne l'a pas fait, ses demandes en mariage sont autant de tentatives de viol : à Trézène, au début de sa carrière, Bellérophon était, par rapport à Aethra — et à Poséidon auquel elle était réservée —, exactement dans la même position que le satyre par rapport à Amymonè et au même Poséidon; le jeune adolescent inachevé, qui n'est encore qu'un chasseur éphébique[7], n'est qu'un satyre : il ne peut pas épouser, il ne peut que violer, car il n'a rien à donner en *échange*.

Pour devenir la mariée de la mosaïque n° **32**, la jeune femme doit avoir accepté la loutrophorie et accompli le rituel qui seul est capable de la rendre au monde des humains, la protégeant de se voir confiner à jamais dans l'immaturité stérile de la condition de *parthénos*. De même, pour pouvoir accéder à la cérémonie nuptiale, l'homme doit avoir accompli les épreuves guerrières qui l'ont qualifié comme hoplite, et qui lui ont permis de réunir cette dot, ou plus exactement ces ἕδνα au moyen desquels il pourra être en mesure de conclure l'*échange*, fondateur du rapport matrimonial légitime[8].

Tous les éléments de leur salut, à l'un et à l'autre, sont pourtant présents, à l'état de possibles, dès le commencement de leur histoire, quand rien n'est encore joué; mais il faudra, à un moment décisif, faire un choix, et choisir du bon côté : Poséidon est là, pour Amymonè; celle-ci «a peur, elle fait un écart», comme disait à peu près Philostrate : elle est bien près de choisir le refus du mariage, et la punition éternelle attachée au criminel refus des Danaïdes; mais elle choisira bien : dans un instant, elle acceptera l'échange et le mariage; dans un instant, «la vague se fera arche pour ses noces»; dans un instant, elle trônera auprès du dieu dans son éternité de gloire; elle n'a qu'un mot à dire : oui.

Pour l'homme aussi, tous les possibles sont offerts : il y avait, à Trézène, toute la sagesse du vieux roi Pitthée à apprendre; et voici

---

[7] Cf. notamment P. Vidal-Naquet, «Le chasseur noir», *l.l.*, et les autres études citées touchant l'éphébie, et la condition hoplitique.

[8] En dernier lieu, J. P. Vernant, «Le mariage», *l.l.*

Pégase, là-bas, au bord de la source Hippocrène, non loin de Trézène; Pégase, force déchaînée au regard de Gorgone : mais la déesse Athéna a déjà posé sur l'herbe le *diadème d'or* (χρυσάμπυξ, δαμασίφρονα χρυσόν : Pind., *Ol.* XIII 63 et 78). Il faudra fuir Trézène, où tout espoir d'un destin noble est interdit, et dompter Pégase, puis, plus tard, résister à l'impudeur de Sthénébée (c'est à dire refuser d'être un satyre, en respectant ces règles posées par le vieux Pithée lui-même, qui disait «paye toujours ce que tu dois à un ami»[9]); il faudra vaincre la Chimère, qui est un horrible monstre (c'est de la chasse); vaincre les Solymes, qui sont un peuple sauvage réputé pour sa férocité, *gentem ferocissimam*, selon Servius, *Aen.* V, 118 (c'est mieux, mais c'est presque encore de la chasse); il faudra vaincre les Amazones, ces femmes excessives qui refusent le mariage et tuent leurs époux, ces anti-Amymonè qui, choisissant les armes, ont quelque chose de viril[10] (cette fois, c'est presque de la guerre); il faudra enfin — mais est-ce que le oui de la jeune fille était vraiment plus facile que ces interminables combats ? — revenir inondé de gloire de l'affrontement viril contre les plus braves soldats «du Roi de ce Royaume là» pour voir, dans le triomphe doré de cette mosaïque nº **32**, se réaliser enfin l'ambition suprême. Et Bellérophon saura, à chaque fois, choisir : il sera l'Époux.

La position symétrique de Bellérophon et d'Amymonè dans cette mythologie du mariage se laisse préciser désormais. Ils se situent l'un et l'autre au cœur d'une configuration symbolique qui, d'un mot, pourrait être appelée l'espace du choix, ou de la mise à l'épreuve, ou encore l'espace critique : en grec, c'est l'espace de la κρίσις; ce qui veut dire le jugement, cet art même que tous les jours le vieux Pittheus, homme accompli s'il en fut, exerçait, assis sur les pierres blanches de l'*agora* de Trézène — et qu'il enseignera à des rois hors de pair, Égée d'abord, Thésée ensuite; pour Hippolyte, sans doute était-il trop vieux : l'arrière-grand-père s'y était pris de telle sorte que l'enfant, devenu homme, était allé jusqu'à refuser tout à fait le mariage; c'était trop (Μηδὲν ἄγαν!) : la κρίσις, c'est aussi le *juste* milieu.

---

[9] C'est la sagesse la plus communément attribuée par la tradition au vieux Pitthée.

[10] Cf. J. P. Vernant, *Problèmes de la guerre*, p. 15.

Dans cet espace de la κρίσις, un double choix est offert à chacun des deux protagonistes (protagoniste : celui qui joue le rôle principal, mais aussi celui qui livre le combat principal). L'une des épreuves demande une attitude négative (c'est plus facile, mais c'est déjà quelque chose), la seconde réclame un choix positif (c'est le plus difficile, et c'est aussi l'essentiel).

A Amymonè, le premier choix offert est d'accepter ou de refuser le satyre : qu'elle accepte, et tout est perdu pour toujours ; déflorée, elle ne sera jamais l'épouse de personne ; elle n'a plus qu'à aller vers les courtisanes, vers Adonis et ses parfums, la condition de νύμφη lui est à jamais interdite, ainsi que celle de μέλισσα de Déméter (sur tout ceci, cf. M. Detienne, *Les Jardins d'Adonis*, part. chap. IV, «Les malheurs de la menthe»). Elle refuse : c'est bien. Mais ce n'était pas le plus difficile.

Aussitôt qu'elle bien *jugé*, *choisi*, une première fois, le second choix lui est proposé : Poséidon apparaît ; il est le dieu des sources, et elle est venu chercher de l'eau dans cette plaine ; il offre le mariage (souvenons-nous de Lucien, *cit.* p. 200 : «tu ne subiras rien d'indigne») et le cadeau rituel des ἕδνα, qui sera l'eau qu'elle avait implorée (Lucien toujours : «je ferai qu'une source portant ton nom te soit donnée»). Son père, à elle, a déjà donné par avance son consentement, puisque c'est *son père* qui ne lui a demandé qu'une chose : de l'eau. *Tout se fait donc dans les règles* : et pourtant ce choix ressemble à s'y méprendre au premier ; ce dieu, plus hardi que le satyre, laisse voir ses αἰδοῖα ; il va la prendre et lui faire subir ces mêmes violences qu'elle a refusées du satyre ; elle vient de faire, à l'égard du satyre, le geste du refus, les circonstances sont semblables, pour qui ne saurait pas juger : tout la pousse à refuser les avances du dieu, «elle a peur, elle fait un écart, elle est dans l'*aporie*» (c'est le mot qu'emploie Philostrate), tout son corps habitué à la virginité se refuse farouchement, par instinct, à l'homme. Il faut qu'elle surmonte tout cela et que, dans l'instant, elle comprenne, évalue la situation et, *seule*, qu'elle prenne sur elle de dire oui. Elle le fait : l'eau jaillit, en un instant elle est fontaine éternelle, en un instant elle est dans la gloire à la droite du dieu. Se fût-elle refusée, eût-elle refusé le mari qui offre sa main dans les règles comme on refuse un satyre, Argos serait restée Argos aux Mille Soifs

(Πολυδίψιον Ἄργος : c'est sous ce mot que l'*Etymologicum Magnum* donne le récit d'Amymonè), et elle aurait éternellement porté, dans le Tartare, cette même eau qu'elle n'aurait pas eu le courage d'assumer (assumer : porter sur soi) *cette fois là.*

Pour Bellérophon le premier choix était simple, et analogue au premier choix d'Amymonè (selon l'analogie que nous avons rappelée plus haut) : il était venu de Corinthe demander la main d'une fille de roi ; on lui annonce qu'il n'est plus rien à Corinthe, qu'il en est exilé ; il n'a plus de raison d'être ici : il peut fuir, ou rester. S'il reste, tout est perdu d'avance : jamais il ne fera œuvre d'homme libre, ni ne retrouvera le paradis perdu de sa condition noble ; esclave ou serviteur, ou mignon, attardé dans une éternelle minorité, toutes les voies de la grandeur (Μεγαλοψυχία) lui seront définitivement fermées, puisqu'en ne fuyant pas, il aura fui par avance toutes les batailles. Il fuit : c'est bien, mais ce n'est qu'un début.

Sa première rencontre sera Pégase, qui résume ici tous ses Travaux : saura-t-il, devant ce regard de Gorgone qui change tout en pierre, ne pas se laisser pétrifier, agir, accomplir tous les rites complexes qui lui procureront le mors, et sa première chasse : la domination de l'énergie sauvage pour en faire une énergie domestique soumise à la Μῆτις (cf. M. Detienne, *Athena and the mastery of the horse*, *passim*). Ponctuellement, Bellérophon accomplit *tout ce qu'il faut* et, aussitôt monté, fait accomplir au cheval un pas de danse : cela paraît un jeu d'enfant (Pind. *Ol.* XIII). La première épreuve est surmontée : Bellérophon ne savait pas qu'il n'en connaîtrait jamais de plus difficile, peut-être. Que sont les pires monstres, les meilleurs héros, devant l'énergie déchaînée du fils de l'Ébranleur et de la Méduse ? Il a déjà vaincu, par sa piété. Le reste sera une suite de mises à l'épreuve, de confirmations répétées avant lesquelles il fera son examen de conscience, « en se préparant héroïquement, avec grandeur d'âme, à la mort ... : 'j'ai été pieux envers les dieux, cela je l'ai été, toujours ; j'ai été secourable aux étrangers, je n'ai pas travaillé contre mes amis', et tout ce qui s'en suit, tel le cygne qui chante au moment de mourir ... » (Ael. *De nat. anim.*, XXXIV, citant un fragment du *Bellérophon* d'Euripide) : il ne sait pas que cette seule prière met les dieux de son côté, et une fois de plus lui assure d'avance la victoire dans toutes les batailles.

Il a su choisir de dompter Pégase : il est sauvé. Demain (qu'est-ce que le temps, au prix des choses éternelles?) il épousera dans la gloire Philonoé, incarnation imprévisible de son propre «amour de l'Esprit», son égale en «amour de la Sagesse» (ce nom éwoque tout cela, puisque νοῦς signifie tout à la fois pensée, esprit, intelligence, sagesse, bon sens, et que, d'autre part, on pourrait, en langage courtois, traduire φιλία par Tendre Amour), et, par conséquent cette seconde Irréprochable (cette autre 'Αμυμώνη).

On voit comment les positions respectives de Bellérophon et d'Amymonè dans cet ensemble de pavements sont rigoureusement symétriques, et comment elles définissent un double choix, d'une part pour l'homme, d'autre part pour la femme, dont seul l'accomplissement peut leur permettre d'accéder à la plénitude de leur condition humaine libre : l'un et l'autre doivent d'abord *refuser* ce qui les conduirait à *perdre* toute possibilité d'accéder à cette condition (elle, doit *refuser* d'être déflorée hors du mariage; lui, doit *refuser* de vivre dans une maison qui ne sera jamais *la sienne*, dans un οἶκος qui ne soit pas celui de son γένος), l'un et l'autre doivent donc d'abord *fuir* un danger majeur; ils se trouvent alors l'un et l'autre *à la source*, en présence des eaux jaillissantes (la source que Poséidon fait jaillir à Lerne, celle que Pégase fait jaillir à Trézène)[11], soudain écloses en ce lieu sauvage, symboles de l'infinie fertilité de la nature originelle, qui leur ouvrent soudain le champ des *possibles*; face à cette soudaine efflorescence des possibles, l'un et l'autre doit ensuite *accepter* ce qui seul lui vaudra de *gagner* la condition humaine libre (elle, doit accepter d'être déflorée en justes noces, d'*être domptée*, — accepter le mariage —, pour devenir pleinement femme; lui doit montrer qu'il est vraiment homme, qu'il est capable de *dompter*, pour accéder au mariage). Alors seulement, ayant triomphé de cette double épreuve, ayant bien *choisi*, l'un et l'autre pourront s'entendre dire enfin ἔφυγον κακόν, εὗρον ἄμεινον, cette *formule sacramentelle du mariage* (*Paroem. Gr.*, I, p. 82), qui transforme la παρθένος en maîtresse de maison, le jeune ἔφηβος inachevé en homme fait, citoyen libre et maître de maison, et les fait enfin pénétrer l'un et l'autre dans le champ fertile de

---

[11] V. mos. nº **25**, ci-dessus.

Déméter (ils entendent cette phrase en saisissant un *pain* qu'on leur tend) et ceci grâce à Héra et Aphrodite, maîtresses conjointes de ce jour de noces.

La formule rituelle du mariage peut en effet se traduire ainsi : «ils ont fui le mal, ils ont trouvé le bien», en donnant bien au mot «trouver» le double sens de «rencontrer» quelque chose mais aussi de «résoudre» un problème, double sens que possède le grec εὑρίσκω (cf. Bailly : «trouver en cherchant», mais aussi «reconnaître après examen»). C'est bien ce double choix qu'ont fait successivement, d'une part Amymonè, symbole ici de la femme, d'autre part Bellérophon, symbole ici de l'homme, avant d'aboutir l'un et l'autre au mariage, et de trouver ainsi leur bonheur, elle, de femme, épouse soumise de Poséidon, lui, d'homme, époux de Philonoé, seigneur et roi.

C) Nous sommes mieux placés maintenant pour percevoir que le groupe des représentations de Pégase (mos. **8**, mos. **25** et mos. **32**) joue un rôle essentiel dans cette symbolique du mariage, côté homme, dirais-je, c'est à dire côté Bellérophon (dont la présence est nettement prédominante, puisque, de tous les tableaux figurés conservés, deux seulement sont consacrés au cycle d'Amymonè, et quatre au cycle de Bellérophon).

Pégase est ici le symbole de tout ce que l'homme doit montrer qu'il est capable de *dompter* pour accéder au mariage.

À ce titre, il est, nous l'avons vu, la première épreuve, et sans doute la plus difficile (elle sert ici à symboliser aussi toutes les autres), à laquelle est affronté Bellérophon : la chasse à l'animal sauvage en vue de la domestication, sans laquelle aucun progrès vers la condition humaine, aucun triomphe dans les autres épreuves ne sera possible.

Cependant le rapprochement des couples d'action dompter/être dompter, qui caractérise les rapports de Bellérophon avec Pégase, et être épousée/épouser, qui caractérise les rapports d'Amymonè avec Poséidon (que l'on se souvienne du vers d'Éschyle cité plus haut), actions qui interviennent exactement au même niveau de l'un et de l'autre mythe, ce rapprochement laisse transparaître une autre signification symbolique de Pégase : cet être sauvage qu'il faut dompter, sans quoi le mariage serait impossible, n'est-ce pas une figure symbolique de *la femme elle-même*?

Aussitôt la question posée, la remarque s'impose d'un parallélisme entre les représentations de Pégase et celles de la femme dans la suite de nos pavements : dans l'aile nord de la maison, Pégase est représenté à l'état sauvage, indompté; sa figure dans la mos. nº **8** est presque entièrement perdue, mais le type de «Pégase et les nymphes» dit «Toilette de Pégase» est connu par un nombre suffisant d'exemples (cf. *supra*, s. mos. nº **8**, commentaire), pour qu'il soit permis de supposer que Pégase y était vraisemblablement représenté *sans le mors*; dans le tableau nº **25**, non seulement il ne porte pas le mors, mais il est représenté avec ce mouvement vif et ondoyant, avec ce regard γοργός, hérités de ses parents, Poséidon et la Gorgone, qui le désignent au premier chef comme doté, par excellence, de l'énergie *sauvage* (cf. M. Detienne, *Athena and the mastery of the horse*). Dans cette même aile nord, toutes les images de femmes sont des images de femmes «sauvages» : soit des Nymphes des sources, soit une jeune νύμφη avant qu'elle ait dit «oui», avant qu'elle ait quitté l'état de παρθένος, qui est l'état inachevé et encore «sauvage» de la femme, comme l'état d'ἔφηβος est l'état inachevé et encore «sauvage» de l'homme.

Lorsqu'elle réapparaît, à l'extrémité sud de l'aile est, la jeune femme est *entièrement enveloppée dans ses voiles* : elle est la νύμφη après qu'elle a dit «oui», après qu'elle a accepté d'«être épousée»; c'est ce nouvel état que désigne aussi la couronne d'or qui est tenue au dessus d'elle, symbole tout à la fois de sa gloire et de sa soumission. Or *dans le même tableau* nº **32**, Pégase réapparaît également, mais cette fois bridé, *domestiqué*, et tenu par une main.

Ce parallélisme aurait pu sembler une coïncidence dépourvue de signification, et nous n'en aurions pas fait état, si le mot employé par Pindare pour désigner l'objet (le mors) donné par Athéna à Bellérophon ne signifiait pas *aussi* diadème. Mieux encore, il s'agit dans l'Ode de Pindare (Ol. XIII, 63 sqq.) d'un *harnachement en or*, χρυσάμπυξ, mot qui signifie aussi *diadème d'or* : le même *mot* peut servir à désigner l'objet (jaune = en or) qu'on aperçoit dans l'herbe *au-dessous* du poitrail de Pégase indompté (mos. nº **25**), et celui qui attire tous les regards *au-dessus* de la tête de la jeune épousée (domptée).

Et il n'y a pas là un jeu de mots fortuit : dans les *Suppliantes*, Eschyle joue sur ce mot *précisément* dans un passage où il assimile l'idée d'«épouser une femme» à celle de «prendre un cheval par la bride»; Mazon (éd. Belles Lettres, v. 430-432) traduit ainsi cette association de mots presque impossible à rendre en français : (ce sont les Suppliantes qui parlent) «Ne consens pas à voir la suppliante, en dépit de la justice, entraînée loin de l'autel, comme une cavale, par ses *bandeaux*, et des mains saisir le tissu serré de ses voiles». Ce texte fait allusion au mariage que les fils d'Égyptos souhaitent contracter avec les Danaïdes, et que celles-ci refusent; et le même et seul mot ἄμπυξ est utilisé par Éschyle pour désigner, *en même temps*, la couronne de la mariée *et* le frontal du cheval. Quand on aura remarqué que ce refus du diadème/mors est le fait des propres *sœurs* d'Amymonè, qui s'en distingue précisément en ce que *seule de ses sœurs* elle ne l'a pas refusé, on sera convaincu que le parallélisme Pégase/femme n'est pas fortuit, et que «Pégase à dompter» signifie bien aussi «femme à épouser».

Le texte cité d'Eschyle est particulièrement exemplaire, mais c'est loin d'être un cas isolé. Une étude de vocabulaire portant sur les mots désignant en grec la pouliche, la cavale, le cheval et leur harnachement (mors, frontal etc.) permettrait de se convaincre que la métaphore assimilant la femme au cheval (et n'oublions pas que Pégase, qui appartient à Poséidon, est le Cheval par excellence), et son mariage à un domptage, à une imposition du mors et du frontal, loin d'être exceptionnelle est au contraire une constante dans la tradition linguistique et poétique grecque. Bornons-nous ici à quelques références, puisées dans les textes tragiques (la Tragédie étant un des lieux où la métaphore grecque se déploie de la façon la plus systématique et la plus riche[12]). Dans Eschyle encore, Cassandre, vierge prise de force par Agamemnon, est comparée à un cheval que le mors fait écumer (*Agamemnon*, 1066-1067 : χαλινὸν δ' οὐκ ἐπίσταται φέρειν/ πρὶν αἱματηρὸν ἐξαφρίζεσθαι μένος). Iphigénie conduite au supplice (substitut, pour elle, du mariage, cf. Euripide, *Iphigénie à Aulis*, *passim* et part. v. 1398) l'est métaphoriquement par le moyen d'un mors (Eschyle, *Agamemnon*, 238 : βίᾳ χαλινῶν τ' ἀναύδῳ μένει). Prométhée (*Prom.*, 1004) ayant dit à Hermès qu'il ne se soumettrait pas comme une femme, celui-ci le décrit (*ibid.*, v. 1009-1010) «δακὼν δὲ στόμιον ὡς νεοζυγής πῶλος». Les femmes de Thèbes sont traînées par les cheveux, comme des chevaux par la crinière (*Sept*, 326). Dans Sophocle, on voit Créon, sûr de vaincre Antigone, comparer celle-ci à des chevaux emportés qu'un petit mors suffit à réduire (*Ant.*, 477-478); ailleurs, on voit Tyrô comparer son sort à celle d'une pouliche dont on a tondu la crinière (*Tr. Gr. Fr.*, n° 598, v. 1). Euripide est particulièrement fertile en métaphores analogues : la femme mariée est une pouliche attelée (*Troy.*, v. 667); les Bacchantes déchaînées sont comme des pouliches gambadant en liberté, dans les prés, avec leur mère (*Bacch.*, v. 166 et aussi, v. 1056); Hélène est une pouliche (*Hél.* v. 543); la femme qu'on prend pour épouse est une pouliche (*Androm.*, v. 621 sq.); Polyxène qu'on emmène est une pouliche (*Héc.*, 141-142). Une analyse structurale de l'*Hippolyte* d'Euripide montrerait que cette métaphore constitue un mécanisme essentiel dans l'organisation du mythe de ce héros et de la tragédie qui lui est consacrée : c'est parce qu'il refuse, en refusant le mariage, d'accomplir le domptage essentiel que sa condition d'homme exige, que ce prétendu «dompteur de chevaux» sera finalement broyé par ses bêtes déchaînées.

---

[12] Cf. J. P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie*, *passim*.

On pourrait multiplier les exemples[1] : il est clair que la métaphore exprimée, dans la maison des Nymphes, au moyen du jeu des images vient rencontrer toute la tradition linguistique et littéraire de l'antiquité classique, qui assimile l'épousée à une cavale, sa couronne et son voile à un harnachement, et l'accomplissement du mariage à la réussite d'un domptage ou d'une mise sous le joug. La figure de Pégase est donc bien centrale dans la configuration symbolique du mariage qui constitue le programme iconographique de la Maison des Nymphes.

Pégase est ici dans le même rapport au mors (il a accepté le mors, il est dompté) qu'Amymonè chez Eschyle (par opposition aux sœurs qui le refusent), ou encore dans le tableau triomphal d'Apamée, vis à vis de la couronne d'or de la mariée (elle a accepté la couronne, elle est épousée). La couronne d'or n'est pas, dans notre système d'images, portée par Amymonè, mais par Philonoé, dans la mesure où le mosaïste a représenté l'épisode final du mariage en utilisant la symbolique du mythe de Bellérophon (c'est à dire du mythe symbolisant le mariage du point de vue de l'homme). Y aurait-il eu ici l'épisode final du mariage saisi au moyen de la symbolique du mythe au feminin, c'eût bien été Amymonè qui eût porté la couronne.

---

[1] Entre autres, le très explicite fragment 75 d'Anacréon (Bergk, 4e éd.).

Du reste, rien n'interdit de penser que cet épisode de son mythe n'ait été représenté dans une position privilégiée, c'est à dire dans le grand *oecus-triclinium* dont la mosaïque est perdue : rien d'étonnant à ce que l'épisode des noces divines ait été mieux mis en valeur que celui des noces héroïques; rien d'étonnant à ce que dans la salle des banquets — donc du banquet nuptial — la mariée (puisque le mythe d'Amymonè concerne la femme) fût mise à l'honneur plus que le marié (ce qui était le cas, nous le savons, dans le mariage grec). Une telle mosaïque aurait représenté soit Amymonè seule, couronnée, selon un dispositif du type du «couronnement de Vénus», (cf. Lassus, *Vénus marine*, dans *Mos. Gr. Rom.*), soit Amymonè en gloire avec Poséidon, selon le dispositif, si fréquent en Afrique, du «Triomphe de Neptune et d'Amphitrite» (plus vraisemblable ici que le dispositif d'Apamée, inconnu en Afrique); ce qui soudain devrait nous faire remarquer que le nom de la personne couronnée, en Afrique, n'est jamais indiqué, pas plus que celui de la compagne de Neptune; à Apamée, c'est Amymonè (c'est écrit, autrement on aurait tout naturellement parlé d'Amphitrite) : pourrait-il en aller de même, dans certains cas, en Afrique du Nord? Il se pourrait bien en effet, on le voit, que celle qu'on appelle tantôt Ariane (cf. L. Poinssot, *Maison d'Ariadne*), tantôt Vénus (cf. Lassus, *l.l.*), tantôt Amphitrite (pensons par exemple à la fameuse mosaïque de Constantine conservée au Musée du Louvre, cf. F. Baratte, cité. pl. 23), soit en réalité, au moins dans certains cas, Amymonè, dont la présence est attestée à Apamée, et au triomphe de laquelle Nonnos de Panopolis — que certains spécialistes, tels M. Kehl, de Bonn, tendent actuellement à attribuer au IV^{e} siècle — consacre un long passage du chant XLIII des *Dionysiaques* (v. 372 à 418 : noces d'Amymonè et Poséidon, qui viennent après un long récit du combat entre Dionysos et Poséidon pour la possession d'Amymonè; — on voit que chez Nonnos notre mythe se retrouve, mais modifié : ce n'est pas un satyre, c'est Dionysos lui-même qui convoite la jeune fille).

Que l'on veuille bien nous pardonner cette digression : quelle que soit, en effet, la restitution que l'on propose pour la mosaïque perdue du grand *oecus-triclinium* (on pourrait, entre autres solutions, songer aussi à une représentation, attestée en Afrique, des Noces de Dionysos et d'Ariane), il n'en reste pas moins que la série que nous possédons utilise à plein toutes les ressources de la métaphore traditionnelle posant les équivalences femme/cheval, diadème/mors ou frontal, épouser/dompter, particulièrement illustrées par la mosaïque n° **32**, qui pose l'équivalence Philonoé/Pégase en les plaçant, l'une couronnée et voilée, l'autre harnaché, symétriquement de part et d'autre de Bellérophon, l'époux/dompteur exemplaire, dispositif canonique qui se retrouvait sur la cista étrusque du British Museum dont nous avons parlé (cf. p. 173sq. et pl. LXVIII et XCI).

Dompter Pégase pour pouvoir accéder au mariage et à la plénitude de la condition d'homme signifiait dans un premier temps : dompter la nature sauvage pour la mettre au service de l'homme. Cela signifie *aussi* maintenant dompter cet être «sauvage» qui existe à l'intérieur de la collectivité humaine et qui lui est nécessaire — à condition précisément qu'il soit dompté — : la femme. Faire d'une femme son épouse, c'est, une fois qu'on a fait la preuve, par l'exercice de la guerre hoplitique, que l'on était pleinement homme, pleinement citoyen, (pleinement «cuit» dirait L. Strauss, cf. *Mythologiques*, I : *Le cru et le cuit*), pleinement *civilisé*, c'est, disions-nous, imposer à une femme, qui, par nature, ne peut accéder par elle-même à cette plénitude, la maîtrise de l'homme, c'est à dire une loi pleinement humaine, seule capable d'associer pleinement la femme au destin de la cité, à laquelle elle est pourtant si nécessaire, en qualité de future mère de citoyens et de guerriers.

Mais il faut aller plus loin, et nous rendre compte que Pégase joue encore un autre rôle, plus secret, dans cette symbolique du mariage. Pégase est fils de Poséidon. Bellérophon est fils de Poséidon. Bellérophon, en rencontrant Pégase, rencontre *son frère* : n'est-ce pas une façon de dire que c'est *lui-même* qu'il rencontre à la source Hippocrène? Un lui-même débridé, un lui-même sauvage et furieux, comme ces Solymes que, plus tard, il combattra («gentem ferocissimam»); c'est à dire ce qui, en lui-même, existe d'énergie sauvage, de force naturelle, de *puissance* (dans tous les sens de ce mot, y compris le sens sexuel). «Devoir dompter Pégase» avant de pouvoir accéder au mariage signifie maintenant — mais n'est-ce pas la signification essentielle, antérieure à toutes les autres dans l'ordre des nécessités? — «devoir imposer à sa propre puissance sauvage et naturelle la loi virile, la loi humaine, la loi du citoyen *civilisé*», celle-là même que l'homme ne possède pas par nature mais qu'il a hérité des dieux et qui se trouvait consignée dans les Livres du roi Pitthée; c'est maîtriser définitivement cet on-ne-sait-quoi de sauvage et de féminin dont l'éphèbe, dans tout l'éclat de sa grâce à la fois dionysiaque et apollinienne, manifeste la présence à l'intérieur de la nature de l'homme lui-même. L'épreuve majeure était donc bien celle-là.

Si l'on nous permet un instant d'employer le langage de la psychanalyse, et si l'on veut bien observer le rôle que la sexualité joue dans le mariage, nous dirons aussi que, de ce point de vue très particulier mais non négligeable, «devoir dompter Pégase» pour accéder au mariage signifiera «être dans la nécessité de contrôler l'orgasme» si l'on veut parvenir à la plénitude de la condition humaine.

En tous cas, en quittant ce bref détour dans les jardins de Freud, cela signifiera «avoir au préalable affirmé la maîtrise de soi sur soi-même».

L'on perçoit maintenant la richesse des significations symboliques portées par la figure mythique de Pégase, du moins telle qu'elle apparaît dans le mythe de Bellérophon observé du point de vue du mariage (seul aspect dont nous prétendions nous occuper ici, dans la mesure où nos pavements se sont centrés sur cet aspect du mythe, à l'exclusion de la démesure et de la catastrophe finale du héros, épisodes postérieurs, nous disent les auteurs, à la célébration du mariage avec Philonoé). L'on conçoit maintenant que, dans une série de pavements centrés sur le thème du mariage, Pégase soit représenté trois fois : une fois (mos. n° **8**) loin de toute approche humaine, dans un lieu de virginité absolue et sauvage qui pourrait fort bien être le lieu mythique de sa naissance, les Sources archétypales de l'Océan lui-même (et ces trois nymphes sont peut-être des Océanides); une seconde fois (mos. n° **25**) dans un lieu toujours sauvage, mais terrestre (près de Trézène?), où Bellérophon peut-être, déjà, s'approche, comme on le voit faire sur une fresque de Pompéi (n° 12 de Engelmann, *op. l.*), et où Athéna a déjà déposé sur l'herbe le mors; une troisième fois (mos. n° **32**) enfin, dompté par Bellérophon, symétrique, par rapport à celui-ci, de la jeune épousée couronnée d'or.

D) Tous les autres pavements trouvent tout naturellement leur place dans cette symbolique du mariage, qui apparaît déjà si riche d'allusions tout à la fois mythologiques, sociologiques et morales.

a) Mos. n° **15** : quoi de mieux approprié au thème du mariage que le mois d'avril ou le mois de mai, ou encore l'évocation du printemps? Cette saison est celle d'Aphrodite; avril est le mois des *Veneralia*; mai est symbolisé par la fleur préférée de la Cythéréenne, la rose (cf. *supra*, s. n° **15** et *Interprétation* p. 155sq.).

Quelles êtres mythiques plus indispensables au mariage que les *Erotes*? Souvenons-nous, du reste, que Γάμος est le propre fils d'Éros (Nonnos, *Dion.*, XL, 402).

Quelle fleur plus appropriée à l'*oecus-triclinium*, dans l'hypothèse du mariage, que cette fleur dont on tressait des couronnes soit pour les offrir à Vénus (cf. *supra*), soit pour les porter dans les banquets nuptiaux, en même temps que des couronnes d'or (Athénée, 128, c et e), que cette fleur dont Dionysos a choisi d'être couronné quand, tremblant d'amour, il s'approchait d'Ariane, afin de célébrer avec elle des Noces tout aussi exemplaires que celles de Poséidon et d'Amymonè (Philostrate, *Imag.*, I, 15, 2).

Quoi de mieux intégré à la symbolique générale de la Maison des Nymphes que ces fleurs d'Aphrodite représentées *en bouton*, ce qui se dit en Grec, on s'en souvient, νύμφαι (cf. *supra*, Interprétation, p. 197).

b) *Les coqs affrontés* (mos. n° **19**) s'intègrent parfaitement à cette symbolique du mariage dans la mesure où, comme nous pensons pouvoir le démontrer, ils symbolisent ici la victoire du désir amoureux (cf. *supra* s. mos. n° **19**).

Pour s'en convaincre, il faut, d'abord, se persuader de la force et de la pertinence de la démonstration de Ph. Bruneau, qui a établi que les coqs affrontés constituaient un symbole de victoire (dans *BCH*, 1965).

Il faut ensuite observer que le coq est souvent représenté dans des scènes ayant un caractère érotique très marqué. Outre les exemples mentionnés s. mos. n° **19** (cf. *supra*), citons le miroir en bronze de Corinthe (par ex. dans Daremberg, *Dict. Ant.*, fig. 181, s.v. Agôn) où Éros (en effet, il n'y a aucune raison d'appeler Agôn cet être mythologique) tient un coq au-devant de son sexe. Les divers rapprochements font percevoir que le coq, au moins dans certains cas, semble appartenir à la sphère d'Éros et d'Aphrodite. Cette impression se renforce et se précise lorsque l'on remarque que H. Herter, dans son *De Priapo* (p. 162, s.v. *Priapus gallinaceus*) a inventorié un certain nombre de documents figurés où Priape, nous dit-il, est représenté en coq, ou avec une tête de coq, ou tenant un coq. L'identification avec Priape intègrerait déjà de façon plus nette le coq à la sphère d'Aphrodite et d'Éros : Priape n'est-il pas, en effet, le fils de Dionysos et d'Aphrodite, et, par conséquent, le demi-frère d'Éros[13]?

Les monnaies d'Himère étaient frappées au coq : Himéros étant le génie du désir amoureux, le coq pourrait bien avoir été le rébus supposé p. 82, si le coq évoquait naturellement pour les anciens le nom d'Himéros. Ce qui conduirait à modifier quelque peu les observations de Herter : les coqs ithyphalliques ou les personnages ithyphalliques à tête de coq n'étaient peut-être pas des représentations d'un «Priapus gallinaceus» mais d'Himéros, personnification du désir passionné, et plus particulièrement du désir amoureux. On comprend dès lors beaucoup mieux que les coqs affrontés aient été si souvent accompagnés d'Érotes (cf. références réunies s. mos. n° **19**, commentaire). Et, du coup, il apparaît que cette symbolique de victoire, sans doute victoire du désir (par ex. de vaincre), a pu bien souvent se teinter d'une connotation spécifiquement érotique et liée au désir amoureux, ce qui est bien certainement le cas ici. Une confirmation supplémentaire de cette valeur du coq est donnée par le récit étiologique rapporté par Lucien (*Le coq*, 3) : le personnage mythologique qui a été changé en coq était un jeune camarade d'Arès qui n'apparaît qu'en une seule occasion dans le mythe d'Arès, précisément lorsque celui-ci va s'unir en secret avec Aphrodite.

Enfin, on n'hésitera plus à intégrer les représentations du coq à la symbolique du mariage, dès que l'on aura reconnu que le coq peut se dire, en Grec, ἀλέκτωρ, mot qui signifie *aussi, époux*[14].

---

[13] Sur Priape on consultera l'ouvrage, à paraître, de M. Olender (Brill éd.).

[14] Sur les aspects érotiques de la symbolique des coqs affronté, cf. désormais H. Hoffmann, *l.l.* Toute une série de symboles directement liés à la sphère d'Aphrodite — roses et Érotes (mos. n° **15**), coqs affrontés (mos. n° **19**) — se trouvent donc représentés au centre de la maison des Nymphes, dont l'iconographie est entièrement organisée autour du thème du mariage. Cela n'a, en réalité, rien de surprenant. Le rôle d'Aphrodite, co-patronne, avec Héra, des mariages, a déjà été mis en évidence

c) Mais Océan (mos. n° **20**)?

Relisons J. Rudhardt (*Le thème de l'eau*, cité) : Océan est le père de toutes les eaux vivifiantes (par ex. p. 83 sqq.). Son influence purificatrice et régénérante se fait sentir à travers les eaux de certaines sources privilégiées, telle la source Hippocrène (celle de Trézène) qui a été seule capable de purifier Oreste de son épouvantable crime (Paus. II, xxxi, 9; cf. Rudhardt, *op. l.*, p. 99). Mais à quelles eaux son influence est-elle plus nécessaire qu'aux eaux de la *loutrophorie*? Et n'est-il pas celui qui enveloppe de ses eaux l'île des Hespérides, où se trouve le Θάλαμος nuptial de Zeus et d'Héra, c'est à dire le νυμφεῖον (car le mot signifie aussi cela) archétypal?

La figure d'Océan est donc étroitement liée au mariage, et tout particulièrement à la *loutrophorie*; et dans la même île océanique des Hespérides coule la source — est-ce cette même source d'Océan où est né Pégase? — où Héra a accompli la Première Loutrophorie, avant son mariage avec Zeus (Rudhardt, *ibid.*, p. 100) : c'est la source d'Ambroisie, c'est à dire d'Immortalité (Sur Océan, cf. aussi ci-dessus p. 86-88, 149-150, 194-195).

d) Et les *xenia* (mos. n° **10** et n° **28**)?

Dans leur sens d'offrande aux hôtes, ils sont parfaitement appropriés à l'évocation du *festin nuptial* dont des auteurs comme Athénée (128 sqq.), ou Lucien (*Conviv.*, 8) nous donnent suffisamment idée. En tant qu'évocation des Saisons, ils sont bien adaptés à l'évocation de l'*Aeternitas* et de l'éternel renouveau qu'est le mariage (sur les Saisons, *Aeternitas*, etc., cf. par ex. Salomonson, *Mos. aux chevaux*,

---

par V. Magnien (*AC* 1935, cit.), qui invoquait à l'appui de sa thèse Euripide (*Andromaque*, 179), les Hymnes Orphiques (LV, 2), Stace (*Silv.*, I, 2, 11-13), l'Anthologie Palatine (VII, 955) ou encore Hésychius (s.v. Θαλάμων ἄνασσα). Il faut évidemment ajouter à cette liste le texte de Pindare cité ci-dessus, p. 202 sq. Mais il y en a d'autres. Un des plus probants, de ce point de vue, est un long fragment du *Phaéton* perdu d'Euripide (cf. l'édition récente par J. Diggle, *l.l.*, p. 65-66 et commentaire p. 148-160; ce sont les vers 227 à 244), chant d'*hyménée* entièrement placé sous l'invocation d'Aphrodite Γαμήλιος. Récemment, P. Veyne a su voir dans «La Vénus de Trimalcion» (*l.l.*) une Vénus du mariage. M. Detienne enfin a montré (*Les Jardins d'Adonis*, cit.) que la jeune mariée entretenait des relations positives avec la sphère des parfums et de la séduction sur laquelle règne Aphrodite. Loin d'être inattendus dans une iconographie du mariage, les symboles désignant Aphrodite y sont donc, au contraire, parfaitement à leur place.

p. 62 à 65). Rien n'interdit de penser, du reste, que ces deux sens des *xenia* se rejoignent, en ce que l'on offrait peut-être aux hôtes des *xenia* évoquant les différentes saisons pour symboliser cette même éternité, et ce même renouveau.

Mais où l'évocation des Saisons serait-elle mieux placée que dans cette «Maison des Nymphes», quand on connaît les longues spéculations de Porphyre sur les relations entre les signes du Zodiaque et la géographie mystique de l'Antre archétypal d'Homère (*de antro Nympharum*, passim), et quand on sait les liens de proximité qui existaient entre le Nymphée et le Septemzodium (ou Septizodium, ou -zonium)[15] de Lambèse (*CIL* VIII s.v. Lambaesis) ou de Rome (*Hist. Aug.* 267 F) et tout ce que cela supposait de spéculations conjointes concernant les signes du Zodiaque et les Nymphes, spéculations que, pour l'instant, nous ne comprenons pas clairement.

Parmi ces *xenia*, on notera que l'*hydrie* de la mos. nº **10** connote cette même canicule qui a poussé Amymonè à s'aventurer dans la «plaine assoiffée d'Argos», en quête d'eau. Il n'est pas interdit de voir dans cet objet, à la forme stéréotypée (cf. aussi le calendrier de 354), une *loutrophore*. Quelle eau plus essentiellement désaltérante que celle des ablutions nuptiales d'Amymonè?

On remarquera aussi que parmi ces *xenia* figure la grenade, qui est, nous dit-on, précisément le seul fruit qu'Aphrodite ait voulu planter à Chypre (Athénée, III, 84 c) et qui est attestée comme don nuptial, avec le coing (cf. M. Detienne, *Dionysos mis à mort*, p. 102-105). Notons encore que, selon Pline, on arrosait les graines de concombres de lait miellé, symboles conjoints de la mère et de l'épouse (Pline XIX, 23; l'interprétation n'est pas de Pline).

e) Parmi ces *xenia*, il en est un qui a particulièrement attiré notre attention, et que nous n'étions même pas parvenus à identifier: ce fruit bosselé, de couleur jaune, qui se retrouve plusieurs fois dans la maison, sur un seuil (mos. nº **2**), dans la guirlande de laurier de la mos. nº **13**, et deux fois sur la mos. nº **10**, dont une fois particulièrement mis en valeur entre quatre boutons de rose pointant vers lui. Ce fruit, qu'était-ce? Nous avions proposé un cédrat, ou un coing, mais doutions de ces lectures.

---

[15] G. Picard, «Septizonium», *cit.* et, en dernier lieu, P. Aupert, *Le nymphée de Tipasa et les nymphées et septizonia nord-africains*, cité, particulièrement p. 113-126, 4ᵉ partie «Septizonia et Nymphea».

Y a-t-il un fruit qui joue dans le rituel du mariage un rôle particulier, et qui ressemble au nôtre? Oui : le coing.

Plutarque cite a trois reprises, tant le rituel l'a frappé — sans doute à cause de son étrangeté, et il lui cherche des explications aussi desespérées que touchantes par leur naïveté —, un rituel que la mariée doit accomplir immédiatement avant de s'unir à son mari, et qui consiste à mordre un *coing* (*Solon*, XX, 3 = 89c; *Mor.*, *Conj. Praec.* 138d; *Quaes. Rom.* 279F). On peut en conclure que notre fruit jaune est un coing, puisque ce fruit occupe une position centrale dans le rituel classique du mariage («institué par Solon»), que notre maison est centrée sur le mariage, et que ce fruit est mis en évidence de façon insistante, avec autour de lui quatre roses, *nymphes*, d'Aphrodite, au centre de ce qui a dû être un des deux *triclinia* de la maison (mos. nº **10**).

Mais pourquoi le coing? La réponse n'est pas longue à venir : la lecture du *Thesaurus linguae graecae*, et même du Bailly, suffit à se convaincre que le coing, appelé Pomme Cydonienne, s'appelle *tout autant* χρυσόμηλον, c'est à dire «pomme d'or».

Cette remarque est saisissante : nous avons d'un seul coup, tout à la fois, l'explication de la pratique rituelle que Plutarque ne comprenait plus, et la justification de l'omniprésence du coing dans cette maison vouée au mariage. Car les Pommes d'Or, ce sont celles que le mythe caractérise avec beaucoup de précision : ce fruit pousse, comme chacun sait, dans l'île des Hespérides, *à proximité immédiate de la chambre nuptiale* de Zeus et d'Héra, ce νυμφεῖον primordial, à l'endroit même où se trouve cette source d'Ambroisie qui a vu la *loutrophorie* d'Héra, c'est à dire à l'endroit même de l'univers où s'enracine l'institution du mariage (cf. Rudhardt, *op. l.*, p. 88). Et ce fruit s'y trouve parce que *c'est Héra elle-même* qui l'y a planté (*ibid.*, p. 89).

La cohérence du programme est encore renforcée par ce détail : nous croyions Héra absente de l'iconographie de notre maison, et c'était extrêmement surprenant, étant donné le lien étroit qui existe entre Héra et l'institution du mariage, que l'iconographie de la Maison des Nymphes illustre, par ailleurs, avec tant de raffinement; aussi bien était-ce une erreur : l'allusion à Héra se répétait à trois reprises, au moins, dans la maison (mos. n° **2**, n° **10** et n° **13**), et dans un cas avec une insistance tout à fait nette (mos. n° **10**, médaillon W). Ce qui était représenté au centre du *triclinium* n° 7, ce coing cerné de quatre roses, c'était, conjointement, le symbole d'Héra uni à celui d'Aphrodite : les symboles réunis de ces deux déesses qui président *ensemble* aux noces. On ne pourrait guère imaginer représentation qui convienne mieux à un *triclinium* où la symbolique du mariage occuperait une position centrale : au centre de ce *triclinium*, le fruit d'Héra avec la fleur d'Aphrodite !

Force est de convenir que *rien n'est gratuit* dans l'iconographie de la Maison des Nymphes, et que le programme, rigoureusement cohérent, «dont la cohérence s'est imposé peu à peu à nous au fur et à mesure du progrès de notre recherche» (Rudhardt, *op. l.*, p. 9), est tout entier organisé autour du thème central du *mariage*. *Toutes* les images fonctionnent, en somme, comme autant de hiéroglyphes, dont nous nous sommes efforcés, tout au long des pages précédentes, de développer le discours, extraordinairement dense et substantiel. K. Schefold avait déjà perçu, sur les sarcophages romains, cette «combinaison hiéroglyphique des symboles» («La force créatrice du système funéraire des romains», *RA* 1961, p. 208), et il estimait que «les motifs, dont le contenu religieux dans l'art funéraire a été établi..., ne peuvent être sans le moindre sens dans la décoration quotidienne» (*ibid.*, p. 187-188). L'iconographie de la Maison des Nymphes confirme pleinement ces vues très pertinentes. Mais elle interdit, en même temps, de suivre K. Schefold sur un des points principaux de sa démonstration : tout ce que nous avons vu tend à prouver que, loin d'être combinés «librement» (*ibid.*, p. 208), ces hiéroglyphes picturaux sont organisés en «phrases» très rigoureusement fixées, dont la clef est donnée par la connaissance des mythes et des rites, dont la permanence et la fixité, dans les moindres détails, d'un bout à l'autre de l'antiquité, est à la fois une évidence et un objet d'étonnement et d'admiration.

Les mosaïstes de la maison des nymphes étaient-ils si savants ?

La question est difficile, et mérite réflexion.

Tous les lapicides égyptiens qui gravaient les hiéroglyphes savaient-ils les lire ? Sans doute tous les degrés de connaissance étaient représentés entre l'enfant apprenti qui ébauchait les signes d'après un dessin esquissé par le maître sur la pierre, et qui ne savait rien lire du tout, et l'homme arrivé à la pleine maîtrise et connaissance de cet art; mais cet homme lui-même savait-il tout? On peut supposer qu'il gravait ses phrases selon des structures rituelles demandées par les prêtres, dont seuls ceux-ci connaissaient le véritable sens, ou du moins le sens le plus plein; ou bien, au contraire, que l'apprentissage technique de l'art se doublait d'une initiation religieuse qui peu à peu l'amenait à comprendre et à approfondir le sens de ce qu'on lui demandait d'écrire et qu'il apprenait à écrire de mieux en mieux et de plus en plus complètement.

Sans doute faut-il raisonner de la même façon à propos des mosaïstes romains — comme des peintres et des sculpteurs de l'antiquité. Le «gâte-marbre» de douze ou treize ans qui a travaillé à tailler les tesselles pour les mosaïques de la maison des Nymphes, que percevait-il de tout ce que nous avons découvert? On l'imagine volontiers reconnaître ces Nymphes qui viennent sous la main du (ou des) maître peintre de son atelier, et pour lesquels il a taillé les marbres roses qui devaient servir au modelé du corps; et il sait que ces Nymphes sont dangereuses, que l'on devient fou si on les rencontre au bord d'une fontaine, la nuit (mais il ne connaît peut-être encore ni la légende d'Actéon, ni celle d'Hylas); il reconnaît Pégase, qu'il admire et ce héros, qui l'émerveille, mais dont il ne sait peut-être même pas le nom; et toutes ces très belles jeunes femmes qui ressemblent aux filles de rois, dans les contes; peut-être un soir, à la veillée, le maître a-t-il raconté l'histoire de Bellérophon : si l'enfant n'en a retenu que des bribes éparses, c'est qu'il progressera peu, et lentement et ne deviendra sans doute jamais mieux qu'un *tessellarius* à cinquante deniers (Tarif de Dioclétien, cité, s.v. *tessellarius*); mais s'il s'est imprégné de ce conte — et qu'il est en même temps habile de ses mains — il a des chances de progresser, jusqu'à être un jour un *pictor imaginarius* à 115 deniers (*ibid.*) ou même un de ces peintres de première classe, ou même hors classe, que le Tarif de Dioclétien n'a pas enregistrés précisément parce qu'ils n'ont pas de prix.

Les maîtres d'œuvres de Néapolis appartenaient très certainement à cette suprême catégorie. Et eux, que percevaient-ils de ce programme? Dans quelle mesure leur savoir-faire était-il accompagné d'un savoir? Et quel était le niveau de ce savoir? Ce qui paraît certain, c'est qu'ils ont très consciemment centré leur iconographie autour du thème du mariage, et qu'ils connaissaient le mythe de Poséidon et Amymonè, celui de Bellérophon, au moins dans la mesure où certains de leurs épisodes se trouvaient fixés dans des tableaux, ou plutôt dans des dispositifs iconographiques traditionnels dont la connaissance constituait *en même temps un savoir faire et un savoir.* Mais le choix des épisodes, la disposition des images d'un bout à l'autre de la maison, ce discours ordonné, qui paraît si précis et qui conduit des sources de l'Océan (coin N-O) où naît Pégase, à la cérémonie nuptiale (coin S-E) où triomphe Bellérophon, à travers toutes les étapes que nous avons pu lire, l'ont-ils conçu eux-mêmes? Ou bien qui le leur aura dicté? Selon les réponses que l'on fera aux questions que nous allons maintenant poser, on en jugera différemment, et sans doute est-il impossible, dans l'état actuel de la connaissance historique, de trancher.

Retenons cependant pour acquis 1) que le décor de la maison des Nymphes est un système organisé quasi-hiéroglyphique qui *est porteur* d'une riche et profonde signification; 2) que dans l'antiquité même ce décor devait être lu et perçu à des *niveaux* différents selon les différentes catégories d'observateurs; 3) qu'il n'est pas exclu que bien souvent les artistes nous aient transmis le sens enclos dans le signe sans qu'ils l'aient eux-mêmes, pour autant, déchiffré, exactement comme Bellérophon avait transmis, sans la lire, la fatale lettre; 4) mais que néanmoins le décor ici est si riche, le hiérogramme composé avec tant de précision, et accompagné d'allusions si nettes à une culture raffinée (ainsi la citation de Virgile dans le nymphée), qu'il s'agit bien certainement d'une œuvre savante, dont au moins un certain nombre d'exécutants et d'usagers ont eu *conscience*, et ont connu et compris, au moins jusqu'à un certain point, les significations; si nous sommes parvenus à déchiffrer les grandes lignes de ce discours pictural en étant si loin de l'antiquité, — dont il ne nous reste plus que des lambeaux —, il n'y a aucune raison de penser qu'il n'y ait pas eu, à Néapolis, au IV^e siècle ap. J.C., des esprits capables d'en proposer une lecture encore bien plus approfondie; 5) enfin, que ce hiérogramme est *écrit en grec classique*, si l'on peut dire, et qu'être «savant», en plein IV^e s. ap. J.C., à Néapolis, c'était toujours participer pleinement du même héritage grec millénaire qui était devenu *la* culture; un document comme celui-ci confirme pleinement l'enseignement, par exemple, du calendrier de 354: la vitalité de la culture classqiue traditionnelle, à cette époque très tardive, apparaît à l'évidence ici. Pour parler comme Pausanias, on était encore capable «de lire le livre même du vieux Pittheus»: et même d'en écrire un, cette maison en témoigne.

4. INTERPRÉTATION DE L'ENSEMBLE

Nous pensons avoir démontré que l'ensemble des représentations de cette maison concernaient le thème du mariage, et que la maison tout entière, dans sa décoration, était vouée à l'illustration de cette notion sous ses aspects et avec ses mythes archétypaux essentiels.

Le problème est maintenant de comprendre le pourquoi de ce programme iconographique.

A) La première hypothèse qui vient à l'esprit d'un chercheur prudent est que ce qu'il a découvert n'est qu'une maison comme les autres. De fait, l'iconographie de cette maison comporte des représentations très banales, tout à fait courantes dans la maison africaine : *xenia*, poissons et dieu Océan, satyre et nymphe font partie du décor banal. Que l'on ait intégré ces représentations, qui s'y prêtaient, à une symbolique, fût-elle très raffinée, du mariage, quoi de plus légitime dans une maison particulière : le mariage n'est-il pas, du point de vue social, l'acte constitutif de la *domus*? Pourquoi l'iconographie d'une maison n'aurait-elle pas célébré cette union du *dom*inus et de la *dom*ina, acte mémorable qui a fondé la *domus* une fois pour toutes, au milieu de liesses inoubliables?

Il y a mieux, et nous nous bornons à poser la question : et si la décoration des maisons romaines faisait *bien souvent* allusion à cet évènement auquel l'existence même de la maison est si intimement lié? Les *xenia* que nous voyons partout, n'évoquent-ils pas le repas d'hospitalité par excellence, qui est le festin des noces du maître et de la maîtresse de maison? Est-ce à la gloire de la *domina* que sont partout représentés ces couronnements de Vénus et ces triomphes d'Amphitrite? Est-ce en souvenir du cortège nuptial que l'on trouve si souvent le char triomphal de Poséidon et d'Amphitrite (ou Amymonè)? Est-ce en commémoration de la nuit de noces qu'on évoque si souvent Dionysos dévoilant Ariane?

Nous proposons, on le voit ici, la possibilité d'une interprétation sociologique du décor des maisons : de même que le décor funéraire est centré sur le Voyage dans l'au delà et *dit* à ce sujet un certain nombre de choses au moyen de ces «hiéroglyphes» décryptés par Schefold (*RA* 1961, *cit.*), pourquoi le décor de la maison des vivants ne serait-il pas, bien souvent, centré sur le mariage, qui est le moment de gloire le plus pur qu'elle ait connu, ἀκμή par excellence de la destinée de ceux qui y habitent?

Notre maison serait donc une maison comme une autre, chargée, comme tant d'autres, des souvenirs de ce moment glorieux de fondation que fut pour elle le mariage. Simplement, la symbolique y serait poussée à un degré de raffinement extrême, absolu pourrait-on dire, sans doute dû d'une part à l'extrême richesse, d'autre part à la rare culture de ses propriétaires.

B) Cependant, le nom de la maison fait problème, et oriente le chercheur vers des interprétations moins simples.

C'est la maison tout entière qui est désignée comme la *Nymfarum domus*. Or ce mot a au moins deux sens principaux, selon que l'on songe plutôt aux nymphes des sources ou aux jeunes épousées.

Prenons maintenant le premier de ces deux cas. *Nymfarum domus* signifiera l'*antre des nymphes*, et désignera cette maison comme un lieu qui représente symboliquement cet espace.

Or cet «antre des nymphes» est un thème favori de la spéculation philosophique au IV^{e} siècle (cf. Porphyre, *de antro nymfarum*). Les nymphes, ce sont les âmes en quête de leur naissance, nous expliquent les néo-platoniciens (*ibid.*, 12). Cette grotte est le monde, d'où elle s'apprêtent à sortir, telle une jeune épousée, pour s'unir au divin.

On perçoit alors une dimension nouvelle que peut prendre la lecture de nos mosaïques, et c'est une dimension philosophique. La symbolique du mariage est ici une symbolique au second degré : cette soigneuse évocation d'un mariage dans toutes les règles de l'art classique, est à son tour un symbole qui désigne l'union tant attendue de l'âme avec son époux, et les vertus nécessaires pour pouvoir accéder à ces noces mystiques. À la manière de Schefold, nous pourrions retrouver, malgré leur fidélité au détail du mythe, des symboles «transparents» à ce second degré : la toilette de Pégase sera une allusion à la *Pietas*, le refus du satyre (mos. **27**) signifiera *Castitas*, la mosaïque de Poséidon, *Eunoia*; Apollon sera le symbole de *Sophia* (mos. **30**); l'acceptation des offrandes (mos. **31**) sera la *Clementia*; enfin l'union des époux sera, bien sûr, l'image de la Concorde. Mais on peut sans peine dépasser ici cette lecture allégorique et découvrir (nous l'avons fait au passage, car il est incrit dans le discours mythique même), tout un enseignement religieux, moral et mystique.

Cette interprétation du programme de la maison des Nymphes dans un sens philosophique, en prenant ce mot dans son acception la plus large, rendrait très bien compte du raffinement d'une symbolique si savante. Elle s'accorderait fort bien à la personnalité de Bellérophon qui, lorsqu'on l'étudie d'un peu près, apparaît comme un héros moral introuvable. Lorsqu'on rassemble les textes qui le concernent, on s'aperçoit que le nombre de ses vertus est impressionnant, et qu'il réunit sur sa personne à peu près tous les adjectifs et tous les substantifs qui servent à désigner la pureté, la piété et la vertu. Bellérophon est avant tout ἀμύμων (Homère, *Il.*, VI, 155, 190) : il est donc bien le répondant, côté hommes, d'Amymonè; mais il est aussi δαΐφρων (*Ibid.*, 162, 196), ἀγαθὰ φρονέων (*ibid.*, 162), plein de foi (Θεῶν τεράεσσι πιθήσας, *ibid.*, 183) et protégé des dieux (Θεῶν ὑπ' ἀμύμωνι πομπῇ, *ibid.*, 171); il est καρτερός (Pind., *Ol.* XIII, 84), εὐσεβής (Euripide, cité par Aelien, *Nat. Anim.*, V, 34), δεξιούμενος τὸ ὅσιον (Par. Gr. II, p. 751 et schol. *Il*, VI, 155), εὐεργέτης (Eusth., *Il.* VI, 195); de l'emploi, à son sujet, des verbes correspondants, on peut déduire qu'il est καθαρός (Apoll. II, 3, 1 et Par. Gr. II, p. 751), ἁγνός (Greg. Corinth., dans Nauk, *Tr. Gr. Fr.*, p. 567), σώφρων (Eur., *Sthénébée*, v. 26, cf. A. M. Braet, *l.l.*); chez Horace, il est *castus* (3 *Od.*, 7, 15); c'est bien dans ce domaine religieux et moral qu'il se comporte en héros (ἡρωϊκῶς, Ael., *Anim.*, V, 34). Ses vertus sont l'αἰσχύνη (Plutarque, *Virt. Mul.*, 9), la σωφροσύνη (Lucien, *Cal.*, 26), l'αἰδώς (Plut. et Lucien, *cit.*), la *virtus* (Hyg., *Fab.*, LVII), la *constantia* (Serv., *Aen.*, V, 118); bref, il se comporte toujours, en tout, μεγαλοψύχως (Ael., *Anim.*, V, 34). Que Bellérophon et Pégase aient donné lieu à une interprétation allégorique dans les cercles érudits de la fin de l'antiquité, c'est une certitude, qui émane d'un texte de Fulgence de Ruspe sur lequel on n'a pas toujours suffisamment attiré l'attention. Analysant le mythe de Bellérophon (*Mitologiarum liber III, 1 : Fabula Bellerophontis*), Fulgence propose, pour le nom du héros, une étymologie aussi étrange du point de vue de la philologie que strictement conforme à la tradition mythologique que nous venons d'évoquer : *Bellerophonta posuerunt quasi buleforunta, quod nos Latine sapientiae consultatorem dicimus.* Bellérophon, c'est le Boulèphore par excellence, le conseiller en matière de sagesse, comme traduit Fulgence, en un mot le modèle du Sage; et plus loin Fulgence suggère qu'il est l'allégorie même du Bon Conseil (*Bellerofons, id est bona consultatio*). Et si ce héros chevauche Pégase, c'est que le nom de ce cheval a une origine tout aussi extraordinaire et significative: *Pegasum, quasi pegaseon, id est fontem aeternum*; la tradition que suit Fulgence reconnaît bien dans le nom du cheval le radical qui désigne la source (πηγή), mais elle fait un sort inattendu à la désinence -ος en la transformant en un αἰών aussi injustifié grammaticalement que riche d'une extraordinaire effusion de sens. Et le commentaire ne se fait pas attendre: Pégase est l'allégorie même de la sagesse (*Sapientia enim bonae consultationis aeternus fons est*); et c'est bien pour cela qu'on le voit, dans la tradition, faire jaillir sous son sabot la fontaine des Muses: car c'est la Sagesse qui donne leur source aux Muses (*Ideo et Musarum fontem ungula sua rupisse fertur; sapientia enim dat Musis fontem*). Quant à Sthénébée l'ennemie et la tentatrice, elle s'appelle dans cette tradition Antia: *antion enim Graece contrarium dicitur, sicut antichristus dicimus quasi* ἐναντίον τοῦ Χριστοῦ, *id est contrarius Christo.* Saisissant rapprochement des positions respectives de Bellérophon et du Christ, dont en somme notre héros est, avant la lettre, un Imitateur exemplaire, qui vient jeter une lumière nouvelle sur la présence conjointe de Bellérophon et de l'image du Christ sur la fameuse mosaïque de Hinton St Mary, à propos de laquelle on a beaucoup glosé (cf. H. Brandenburg; M. Simon, «Bellérophon chrétien»; J. M. C. Toynbee, cités).

Le texte de Fulgence constitue une éclatante confirmation des thèses défendues par M. Simon dans sa publication, en ce qu'il établit formellement la preuve d'un usage allégorique, en milieu chrétien, de la figure de Bellérophon et de son mythe. Mais M. Simon a bien souligné, également, la valeur symbolique qu'avait prise la personne du héros en milieu païen; qu'il suffise ici de renvoyer à son étude. Il n'est pas douteux que Fulgence et la tradition érudite chrétienne n'a fait que suivre en cela, en l'adaptant à la foi nouvelle, des commentaires, peut-être très anciens, élaborés dans les milieux de la philosophie et de la religion antiques traditionnelles.

Un programme philosophique païen (car rien dans la maison des Nymphes ne suggère la moindre influence chrétienne) évoquant le thème des Noces mystiques pouvait à bon droit faire à Pégase et à Bellérophon une place de choix.

Une telle interprétation conduirait à voir dans cette maison soit le domicile d'un μουσικός ἀνήρ des plus raffinés, soit même le siège d'un enseignement philosophique. On sait que J. Ch. Balty a proposé cette hypothèse pour un vaste local fouillé à Apamée, et comportant, entre autres représentations, celles de Poséidon et d'Amymonè trônant entre des divinités aquatiques (cf. «Nouvelles mosaïques païennes», *l.l.*; derrière Amymonè, y est représenté un personnage allégorique nommé Κρίσις). Cependant, à Apamée, cette hypothèse était rendue particulièrement plausible, outre le fait que Socrate et d'autres philosophes y étaient représentés, par l'existence, attestée par ailleurs, d'une école philosophique fort célèbre dans cette ville. Rien de tel à Néapolis.

On ne peut cependant exclure pour la maison des Nymphes ni une interprétation analogue (après tout, la richesse même de la symbolique iconographique suppose, on l'a vu, un savoir digne de la meilleure érudition), ni une lecture «philosophique» d'un programme qui aurait été voulu par tel aristocrate païen (la chose est plus que vraisemblable dans l'Afrique proconsulaire du IV^{e} siècle), soucieux tout à la fois d'érudition et d'édification et, bien entendu avant tout amant de la beauté, tel le Socrate néoplatonicien qui figure à Apamée. Notons au passage que Fulgence est un Africain, et que les interprétations allégoriques dont il se fait l'écho ont pu, avant lui, jouir d'une faveur particulière parmi les cercles d'érudits païens de l'Afrique proconsulaire.

C) Une troisième explication du programme iconographique ne peut cependant être écartée, qui découle de l'autre sens possible de la formule *Nymfarum Domus* : la Maison des jeunes épousées.

Ce n'est pas le lieu ici d'étudier le sens complexe du mot nymphée. Nous avions au passage relevé un sens de ce mot, en parlant de Zeus et d'Héra : c'est le sens de νυμφεῖον, chambre nuptiale.

D'autre part, les lexicographes connaissent un type d'οἶκος, qu'ils appellent νυμφεῖος οἶκος ou νυμφικός οἶκος ou encore νύμφιος. La définition qu'ils en donnent est énigmatique, dans ce sens qu'ils renvoient d'un de ces termes à l'autre, à l'exception de Suidas, qui écrit : νυμφεῖος οἶκος : ἐν ᾧ αἱ νύμφαι εἰσί, mais sans préciser dans quel sens il emploie le mot νύμφη.

Il faut cependant remarquer que, chez Suidas, cet οἶκος νυμφεῖος est nettement distinct du νυμφαῖον défini un peu plus haut comme étant le νυμφῶν ἱερόν. De même Photius connaît le mot νύμφιος, et le distingue du νυμφαῖον défini également comme le νυμφῶν ἱερόν.

Il faut donc en conclure que les lexicographes connaissent une «*nymfarum domus*» qu'ils distinguent de l'«antre des nymphes» pris dans le sens de temple des Nymphes ou de lieu consacré aux divinités Nymphes.

L'explication nous est peut-être fournie par un texte très tardif: le chroniqueur Cedrenus, dans son histoire du règne de Léon I (p. 286; cet empereur a règné de 457 à 474), décrivant l'incendie de Constantinople, indique qu'a brûlé également καὶ τὸ νυμφαῖον, ἐν ᾧπερ οἱ γάμοι ἐγίνοντο.

Il y avait donc dans la capitale de l'empire au V^e s. après J.C. un édifice qui s'appelait le νυμφαῖον, et où avait lieu la célébration de *mariages*. Une «maison des nymphes» qui était la maison des nymphes-jeunes mariées.

C'est de ce texte que dérive sans doute la tradition érudite moderne qui admet l'existence, dans le monde grec, à époque tardive, d'édifices destinés à la célébration des mariages. Le *Thesaurus Linguae Graecae* indique, s.v. Νυμφεῖον, «Salmas, ad Hist. Aug. p. 267f, opinatur fuisse apud Graecos recentiores aedes publicas choreis nuptialibus dedicatas». Et le *Lexicon totius latinitatis* nous apprend que c'était déjà l'avis de Cujas: «Salmas ad *loc. Capitol.* cit. (= Gordian. 32) reprehendit Cujac., qui putarit esse aedes publicas, in quibus nuptias celebrarent, qui carebant aedibus ad choreas capacibus» (s.v. *Nympheum*).

L'οἶκος νυμφικός serait, dans cette hypothèse, une «domus» mise provisoirement à la disposition de familles dont les demeures privées ne sont pas assez luxueuses ou assez grandes pour suffire au festin nuptial. Une *domus*, par conséquent, appartenant à la cité tout entière, due sans doute à l'évergétisme de quelque riche citoyen, ou aux largesses impériales, et dont la destination est exclusivement et spécifiquement *la célébration des noces*.

On conçoit qu'on puisse être tenté d'appliquer à notre *Nymfarum domus* cette définition du νυμφεῖος οἶκος.

Cela expliquerait d'abord, de façon toute naturelle, que le décor de la maison fût entièrement et exclusivement consacré, comme nous l'avons vu, à la symbolique du mariage. Cela expliquerait du même coup le caractère extrêmement savant et raffiné de ces «hiéroglyphes» picturaux, qui condensent en quelques images toute une foule d'allusions mythologiques et morales : ce décor n'est pas dû à l'initiative d'un simple particulier, ni au caprice d'un mosaïste érudit, mais est le *nec plus ultra* de ce que la cité tout entière peut savoir et dire sur le mariage; il est le condensé de la culture de toute la collectivité, touchant ce sujet; ou même, s'il est un présent des largesses impériales, il est, sur ce point, le condensé de toute la culture de l'Empire, c'est à dire de toute la culture tout court. Cela expliquerait aussi le fait que notre maison ait un caractère si marqué d'*apparat* : au cours même de la fouille, il apparaissait très nettement que seule la partie Ouest de la maison avait été effectivement habitée; et c'était aussi la partie dont les pavements étaient les plus simples (pièces 4, 5, 6, 8, 9), pour ne pas parler des pièces utilitaires de l'aile Sud qui n'étaient pas pavées du tout, mais présentaient un sol en terre battue; dans ces pièces, les pavements, du fait de l'usage fréquent, étaient endommagés ou perdus; au contraire, l'aile Est paraissait n'avoir pas été habitée; nous expliquions cela, au commencement de nos recherches, par l'admiration, ou la crainte superstitieuse que ces très beaux pavements avaient pu inspirer aux habitants de la maison aux époques tardives de la dégradation de l'édifice : on avait préféré laisser ces pièces fermées, et c'est ce qui expliquait la parfaite conservation des mosaïques; l'explication est encore plus simple si l'on admet l'hypothèse que nous venons de faire : ces pièces ne furent pas habitées tout simplement parce que la maison n'était pas, dans son entier, destinée à être habitée, ce qui, dans cette hypothèse, devait être tout particulièrement le cas des appartements donnant sur les deux pseudo-*atria* (surtout le pseudo-atrium A 2, dont le caractère d'apparat est nettement plus marqué), ainsi que les deux pièces de l'aile Est, pavées des mos. **31** et **32**; cet usage «officiel» de la maison expliquerait aussi l'existence d'une double entrée — phénomène fréquent, il est vrai —, l'une, humble et d'usage quotidien (il fallait bien que cette maison fût partiellement habitée, ne fût-ce que par ses gardiens) donnant sur la rue Nord, l'autre, monumentale et axiale (et, dans cette hypothèse, souvent fermée) donnant sur la rue Sud (voir la description ci-dessus, p. 9-21).

Cela expliquerait enfin que l'on puisse lire comme un usage rituel des différentes pièces d'apparat : toute la symbolique que nous avons déchiffrée permet d'interpréter le *cubiculum* C 1, où se trouve la mosaïque n° **8** de la Toilette de Pégase comme le lieu où se prépare et se pare la jeune νύμφη entourée de ses νυμφοστόλοι; l'appartement autour du pseudo-*atrium* A 2 apparaîtra alors comme un espace réservé à tel rituel dérivé de la loutrophorie classique, où peut-être a lieu la «première rencontre» entre les promis : c'est là que la νύμφη, venue «chercher l'eau», consent «à la porter», et accepte le mariage, comme Amymonè fait avec Poséidon; c'est là que le fiancé affirme sa maîtrise sur l'épouse, comme Bellérophon fait de Pégase, mais aussi qu'il la respecte et diffère le moment de l'union, faisant ainsi la preuve qu'il n'est pas un satyre ni un adolescent, par la seule maîtrise sur soi-même que cette attente suppose et suffit à prouver (cf. ci-dessus, p. 210-216); enfin, les pièces 13 et 14 seront réservées, le hiéroglyphe est ici «transparent», à la *dextrarum junctio* elle-même, instant solennel après lequel il n'y a plus qu'à s'abandonner aux joies du festin, dans les *triclinia* (pièce n° **7** et grand *oecus-triclinium*), tandis que les époux se préparent à s'isoler dans le θάλαμος nuptial, le νυμφεῖον, que l'on situerait volontiers dans les pièces n° 1 et 2, qui, tel le νυμφεῖον archétypal d'Héra et Zeus est situé à proximité des sources d'Océan (mos. n° **8** : Toilette de Pégase et mos. n° **9**, ichtyocentaure = mosaïque à sujet «océanique» indéterminé) et de la pomme d'or du Jardin des Hespérides que le mosaïste a pris soin de déposer sur le seuil (mos. n° **2**) : le cercle est bouclé, par le détour du mariage on est «retourné aux sources», il restera plus tard aux enfants nés de cette union à refaire le même itinéraire symbolique — résumé de l'itinéraire réel de chacun — le jour de leur propre mariage, mais ceci est une autre histoire.

La cohérence serait alors parfaite et l'on pourrait rendre compte de tout : de l'iconographie dans ses moindre détails, de l'organisation et de la disposition des pavements, et même de leur bon état de conservation (n'ont été usés que les pavements des pièces d'usage quotidien ou d'usage collectif, comme le grand *oecus*); et d'autre part de l'existence même d'une telle demeure, qui ne serait nullement un hapax, mais correspondrait à une institution attestée dans le monde grec à basse époque (ce qui, soit dit en passant, confirmerait le caractère grec et oriental de Néapolis).

Cette interprétation, en un mot, rendrait compte et de la fonction de cette maison, et de son nom, et de son décor, dans les moindres détails.

La difficulté, réelle, réside dans la rareté des textes qui font allusion à l'existence de telles demeures réservées à la célébration des mariages (et dont il serait naturel, notons-le, que le décor fût apparenté au décor normal des maisons, puisque cette *Domus nymfarum* serait censée être, durant le temps de la noce, la *domus* même des époux).

Une telle institution est cependant admise par les auteurs contemporains : R. Ginouvès, citant Ninck (*Bedeutung*, p. 13) «rappelle qu'à l'époque chrétienne encore la maison où se faisait à Constantinople le mariage des sans logis s'appelait *Nymphaion*» (*Balaneutikè*, p. 269, n. 3). Mais, on le voit, c'est toujours à partir de la même et tardive indication que nous avons mentionnée plus haut.

N'y a-t-il pas d'autres indices? Pour les déceler de façon exhaustive soit à partir des textes, soit parmi les documents archéologiques, il aurait fallu nous livrer à une vaste enquête qui débordait largement du cadre de cette étude. Nous sommes cependant en mesure d'indiquer qu'il en existe quelques uns.

Il est intéressant de noter que Cedrenus (*Valens*, p. 255) à propos d'un événement qui eut lieu sous le règne de Valens (364-378 ap. J.C.), emploie le mot νυμφαῖον dans un sens assez inattendu, celui d'espace réservé à des réjouissances publiques : «l'éparque de la cité, pour montrer la joie que la ville éprouvait de ce qui était arrivé, ayant fait préparer dans le Taurus un νυμφαῖον d'une grandeur digne de la cité, y fit célébrer une hiéroménie et y régala le peuple tout entier».

D'autre part Plutarque l'emploie pour désigner un lieu, certes consacré aux Nymphes, mais suffisamment semblable à une maison, et habitable, pour qu'un professeur et son élève y puissent vivre ensemble et se consacrer à l'enseignement : Philippe, nous dit-il en effet, prenant soin des conditions de travail d'Aristote et d'Alexandre «σχολὴν μὲν οὖν αὐτοῖς καὶ διατριβὴν τὸ περὶ Μίεζαν νυμφαῖον ἀπέδειξεν» (*Vie d'Alexandre*, VII, 3)[1].

---

[1] Notons que ce passage conforte en même temps l'hypothèse précédente, en faisant d'une Maison des Nymphes le lieu d'une éducation et d'un enseignement philosophique.

Inversement, sans que le mot de nymphée y figure, certains textes mentionnent explicitement que des mariages étaient célébrés dans des sanctuaires ou des locaux de confréries à caractère privé; ils ont été relevés par Cl. Vatin (*l.l.*, p. 208), qui écrit que «les noces ont eu parfois, en tous cas, pour cadre un sanctuaire, mais un sanctuaire privé : les descendants d'Epithéléia ont le droit de célébrer leurs noces dans le Mouseion, qui est une fondation familiale» (il s'agit de Théra, au début du II^e siècle avant J.C.; sur les Muses et les Musées, cf. B. Boyancé, *Le culte des Muses*, et v. aussi G. Roux, *l.l.*; les affinités qui existent entre les Muses et les Nymphes sont connues, et nous les avions rencontrées à propos de la figure de Pégase, dont, ne l'oublions pas, une des sources Hippocrène se trouve sur l'Hélicon); le même auteur rappelle également qu'«à Cos, les membres d'une confrérie d'Héracléistes ont le droit, sous certaines conditions, d'utiliser le local commun pour les noces, mais il s'agit, semble-t-il, d'un acte de solidarité de la confrérie envers un membre plus ou moins indigent» et qu'«à Cos, comme à Théra, les bâtiments sacrés sont simplement prêtés pour l'organisation de repas de noces».

L'archéologie verse aussi à ce dossier des pièces qui sont loin d'être négligeables. La plus vénérable a été révélée par une trouvaille italienne qui a suscité et qui suscite encore aujourd'hui bien des controverses. C'est la chambre hypogée découverte à Paestum, dans laquelle se trouvait, construit en maçonnerie, un *lectus genialis*, autour duquel était déposée une série de vases, dont l'un portait l'inscription fameuse τας νυμφας ἐμι ἱαρον (cf. l'étude de B. Neutsch portant ce titre, dans *AHAW* 1957, 2; et, en dernier lieu Uta Kron, «Zum Hypogäum von Paestum», dans *Jahrb. Arch. Inst.*, 1971). On a beaucoup discuté sur la destination de ce monument, et l'une des interprétations proposées a été d'y voir un *thalamos* nuptial, qui, pour les uns, était fermé et destiné à la hiérogamie mystique de Zeus et Héra (P. C. Sestieri, «Il sacello ipogeico di Paestum», *Parola del Passato* 1956, p. 25-27), et pour les autres serait, précisément, un νυμφεῖος οἶκος, dans le sens que nous avons donné ci-dessus à ce mot (c'est notamment l'une des solutions proposées par B. Neutsch, *l.l.*). On aurait ainsi à très haute époque (fin VI^e s. av. J.C.?) un monument consacré à la célébration du mariage et à l'union des époux dans un contexte, il est vrai, très strictement religieux, puisque ce νυμφεῖον nuptial ne se trouve pas dans une maison profane, mais dans un *fanum* consacré.

Un autre monument récemment découvert, essentiel pour notre propos parce que d'interprétation plus certaine, et de plus grande importance pour l'histoire des traditions de l'antiquité classique, est le Sanctuaire de la Nymphè que I. Miltiadis a mis au jour à Athènes entre 1955 et 1959 au sud de l'Odéon d'Hérode Atticus. J. Travlos (*l.l.*, p. 361), qui réunit les quelques références le concernant (la fouille n'est pas encore à proprement parler publiée) et en propose une interprétation, écrit notamment (nous traduisons): «Aucune source littéraire n'a conservé de référence à cette chapelle; cependant, étant donné qu'un grand nombre de loutrophores y ont été trouvées, il est possible, au moins indirectement, d'associer cette chapelle avec les coutumes en rapport avec les rituels du mariage, tels que nous les décrivent les auteurs anciens et les lexicographes. Il n'a pas été possible de s'assurer avec précision de la forme de la chapelle, car, malheureusement, les structures plus récentes, qui ont recouvert tout cet emplacement à la fin de l'époque romaine, l'ont largement oblitérée. Il semble cependant que ç'ait été un sanctuaire à ciel ouvert d'étendue considérable, qui renfermait une petite construction ellipsoïdale d'environ 12,50 sur 10,50 mètres. Cette construction ellipsoïdale datait du second quart du V^e siècle av. J.C. et se trouvait apparemment à l'emplacement d'un autel plus ancien; les remblais dégagés tout autour contenaient peu de terre, et consistaient surtout en tessons par milliers, débris d'aryballes, lecythes, kylix, loutrophores, plats, lampes, plaques et figurines de terre cuite, masques, etc., qui attestaient pour ce sanctuaire une vie de près de quatre cents ans, depuis le milieu du VII^e siècle jusqu'au III^e siècle av. J.C. Les loutrophores, qui sont en majorité, auraient par elles-mêmes permis de supposer qu'on se trouvait en présence d'un sanctuaire des Nymphes, étant donné que des céramiques de ce type ont régulièrement été trouvées en Attique dans les grottes consacrées aux Nymphes et à Pan… Dans ce cas précis, cependant, l'identification du sanctuaire récemment découvert est rendue certaine par des graffitis sur des vases, tels que N]ύμφης ἱερά ou]ος Νύμφε[, et surtout par l'inscription hόρος hιερο̃ Νύμφης gravée sur une stèle de marbre remployée dans un mur plus tardif… Il y avait de nombreux sanctuaires des Nymphes dans Athènes;

celui découvert par Miltiadis était particulièrement consacré à La Nymphè, c'est à dire à la jeune épousée, qui, aujourd'hui encore, est appelée *nymphè* le jour de ses noces... Le jour du mariage, la jeune épousée se lavait avec de l'eau qui provenait de la source Callirrhoé. Un garçon ou une jeune fille parmi les proches parents du couple puisait l'eau au moyen de la loutrophore. Après la cérémonie, la mariée offrait la loutrophore, en même temps que d'autres vases, au sanctuaire réservé à la Nymphè, ce sanctuaire même qui a été découvert au sud de l'Odéon d'Hérode Atticus. Les plus anciennes loutrophores trouvées dans la fouille de Miltiadis dataient des environs du milieu du VII^e^ siècle, et nous avons ici un sanctuaire extrêmement ancien; nous savions déjà par Thucydide (II, 15, 3-6) que la coutume du bain nuptial était extrêmement ancienne».

J. Travlos a peut-être tort de limiter le rôle du sanctuaire de la *Numphè* à la réception de cette dédicace finale. Il est parfaitement possible — nous n'en savons simplement rien — que tel ou tel autre épisode du rituel du mariage se soit déroulé à l'intérieur de l'enceinte consacrée. Il reste que nous possédons ici, à coup sûr, un édifice consacré à la *Nymphè*, une *Nymfae Domus* pourrait-on dire, qui est à mettre certainement en relation avec la célébration des mariages. Que l'on se trouve ici à Athènes, et au V^e^ siècle (avec un prolongement jusqu'en pleine époque hellénistique) confère évidemment à ce document une valeur capitale, étant donné le rôle exemplaire joué par l'Athènes classique, et son influence majeure sur les structures culturelles du monde méditerranéen jusqu'à la fin de l'Antiquité. C'est peut-être, aussi, par référence à cet archétype qu'il conviendrait d'interpréter la Maison des Nymphes de Nabeul et son programme iconographique.

Mais un autre document archéologique doit encore être invoqué ici, beaucoup plus proche de la maison des Nymphes néapolitaine, que ce soit dans l'espace ou dans le temps. C'est le fameux νυμφήιον de Cyrène, étudié notamment par F. Chamoux (*Cyrène*, p. 315-320; on trouvera les autres références bibliographiques au moyen de l'Index ci-après). Nous avons là, écrit cet auteur, «selon toute vraisemblance un *téménos* d'Artémis, consacré à ses mystères, dans lesquels l'eau jouait un grand rôle. Les bains souterrains sont évidemment le *nymphéion* dont il est question dans les lois sacrées» (F. Chamoux, *l.l.*, p. 318; cf. Sokolowsky, *Lois sacrées*, p. 185, n° 115). Il s'agit d'un espace entouré de hauts murs destinés à le protéger des regards profanes, adossés à la falaise au pied de laquelle sourd l'eau qui alimente la ville. Dans cet espace se célébraient notamment les Artamitia (Athenée, 550 a) et diverses cérémonies concernant tout particulièrement les femmes de la cité, comme l'indiquent les lois sacrées de Cyrène.

Nous sommes donc en présence ici d'une *nympharum domus* par excellence, qui réunit plusieurs des sens possibles de ce mot : c'est un espace consacré à Artémis et à ses nymphes ; c'est le lieu des eaux jaillissantes. Mais c'est aussi, il n'y a aucun doute sur ce point, le lieu où les jeunes épousées de Cyrène viennent chercher l'eau de la loutrophorie. C'est enfin le lieu de festivités marquées surtout par un splendide *banquet* auquel il est rituel de voir offrir des *xenia* innombrables, parmi lesquels, nous dit Athénée (*l.l.*), il fallait compter *un cheval bridé et caparaçonné d'or* (ἵππον τε κατεσκευασμένον σύν ἱπποκόμῳ καί φαλάροις διαχρύσοις) que les hommes qui avaient participé au banquet emportaient avec eux. Tout ce que nous avons dit sur Pégase et la symbolique du cheval dans le mariage doit nous faire supposer qu'un tel banquet, célébré en un tel lieu, et où on offrait un *xenion* aussi peu commun, *doit avoir quelque rapport avec le mariage*, peut-être la célébration collective des noces des jeunes citoyens de la cité ou la célébration de leur entrée dans l'âge adulte.

Étant donné, on l'a vu, qu'une indication de Thucydide laisse entendre qu'il existait des contacts, dès le Vᵉ s. av. J.C., entre Cyrène et Néapolis (VII, 50, 2), le fait que ce soit précisément à Cyrène que nous trouvions le document archéologique qui se rapproche le plus du nôtre, dans l'hypothèse où la maison de Néapolis est un νυμφεῖος οἶκος, doit attirer tout particulièrement notre attention, et constitue par soi-même un indice en faveur de cette hypothèse.

Ce ne peut être, cependant, qu'une hypothèse, parmi d'autres, encore qu'elle se présente avec une certaine force. La suite de la fouille de Néapolis pourra apporter du nouveau sur ce point : s'il se trouvait que la Maison des Nymphes fût située, comme à Cyrène, à proximité d'un sanctuaire d'Artémis, l'hypothèse s'en trouverait encore renforcée. Rien en tous cas n'interdit que penser que la *Nymfarum Domus* de Néapolis était la Maison des Nymphes dans tous les sens du mot, à la fois espace consacré aux Nymphes (donc l'Antre des Nymphes cher à Porphyre, qui du reste y introduit les jeunes épousées; *de antro nympharum*, 12), et la maison des jeunes mariées, destinée à la célébration des cérémonies nuptiales. Il faut espérer que l'avenir des recherches permettra, un jour, de choisir entre les trois hypothèses présentées ici pour l'interprétation d'ensemble touchant la nature de la Maison des Nymphes de Néapolis, et l'usage qui a pu être le sien.

CONCLUSIONS

Il est temps d'achever, en regroupant les résultats de cette étude de façon à faire le point et à rappeler d'un mot les certitudes auxquelles on a pu parvenir, les implications qui en découlent, les hypothèses qu'il a été possible de formuler, de façon aussi à définir les zones d'ombre, à indiquer les directions où les recherches restent à faire, où les questions restent ouvertes.

Le premier point d'acquis, le principal sans doute, auquel cette étude n'ajoute ni ne retranche rien, c'est la découverte même de la Maison des Nymphes : le fait que ce chef-d'œuvre des mosaïstes de l'antiquité ait pu être retrouvé, que ces tableaux de maître vieux de près de deux mille ans soient conservés et visibles aujourd'hui dans le petit musée construit près de la fouille, qu'ils aient pu enfin être ici même présentés au public, c'est sans doute cela qui constitue le κτῆμα ἐς ἀεί le plus précieux.

Leur examen aura du moins permis de parvenir à un certain nombre de conclusions, riches d'enseignements.

I, 1. En matière de chronologie, il paraît acquis que les pavements de la Maison des Nymphes sont tous contemporains (sauf en ce qui concerne le pavement 15' et peut-être 7'), et tous postérieurs à 316/317 après J.-C.

I, 2. Ainsi se trouve renforcée l'idée que l'excellence de la qualité technique, l'élégance stylistique, le classicisme des sujets et des formes ne peuvent, en mosaïque, être considérés comme des indices, encore moins des critères, de datation haute.

I, 3. Cet ensemble ayant pu être daté à partir de données externes aux pavements eux-mêmes (les monnaies trouvées sous le béton des mosaïques n° **31** et n° **18**), il devrait être possible de l'utiliser pour aider au réexamen des datations d'un certain nombre de pavements d'Afrique du Nord.

I, 4. Si le *terminus post quem* paraît assuré, la datation absolue de ces pavements reste du domaine de l'hypothèse. L'ensemble des comparaisons les plus significatives suggère que les mosaïques de la maison des Nymphes appartiennent au IV^{e} siècle : elles témoigneraient donc de l'épanouissement, à cette époque, d'un art dont d'autres monuments éminents, parmi les mieux datés, sont Sainte-Constance, à Rome, Piazza Armerina et la Villa d'Eloro, en Sicile, ou encore la Villa Constantinienne d'Antioche, ou, pour la fin du siècle, la grande mosaïque d'Achille de Pedrosa de la Vega publiée par P. de Palol et la mosaïque du Triclinos d'Apamée publiée par J. Balty. S'il faut adjoindre à cette liste le pavement du grand Palais de Constantinople, c'est un point qui reste à débattre car ce dernier a souvent été attribué à des époques beaucoup plus tardives.

II, 1. Du point de vue iconologique, il a été possible d'établir qu'il existe un programme qui a présidé à l'organisation du décor de la Maison des Nymphes, et que celui-ci est entièrement centré sur la notion de mariage solennel et légitime, mettant en œuvre, pour ce faire, une symbolique aussi riche que cohérente et précise.

II, 2. Ainsi se trouve renforcée l'idée, en dernier lieu défendue par K. Schefold, que le décor antique ne constitue jamais une ornementation entièrement gratuite, mais qu'il est toujours — à des degrés qu'il s'agit dans chaque cas particulier de définir — signifiant. Le concept de «purement décoratif» auquel on se réfère trop souvent à bon compte, ne paraît pas pertinent s'agissant de l'art antique; en fait c'est une idée moderne, sinon même contemporaine, étrangère à l'art, au plus tôt, jusqu'au XVII^{e} siècle : Panofsky a montré, pour le Moyen-Âge et pour la Renaissance, à quel point l'art était aussi un *discours* riche et cohérent. Ce qui nous paraît facile à admettre dans le cas de l'iconographie médiévale, par exemple, dont nous n'avons jamais perdu toutes les clefs, apparaît avec tout autant de netteté dans le cas de l'iconographie antique, dès lors qu'on en retrouve, particulièrement grâce à l'analyse structurale, certaines des clefs. Paraphrasant le philosophe, on peut à bon droit supposer que pour les anciens toute image est un signe : πάντα πλήρη σημάτων.

II, 3. Dès lors, la question se pose de dégager le mécanisme et le sens des programmes mis en œuvre dans le décor des édifices antiques. À ce titre, ce travail est un effort de «lecture», tenté après et parmi d'autres : ceux de J. Carcopino pour l'hypogée de la Porte Majeure, d'A. Maiuri pour la Villa des Mystères, de K. Schefold pour les peintures de Pompéi ou les sarcophages romains, ou encore celui, tout récent, de S. Settis pour les mosaïques de Piazza Armerina. Pour ce qui est de l'iconographie domestique en Afrique du Nord, qui nous intéresse tout particulièrement ici, on se demandera notamment si la notion de mariage, acte social constitutif de la *domus*, n'est pas bien souvent impliquée dans le décor matériel de cette même *domus*.

II, 4. Pour ce qui est de l'usage qui a été historiquement fait ici de ce programme iconographique — et, partant, de l'édifice qu'il orne —, on en est réduit à ne pouvoir choisir entre trois hypothèses : sociologique (la maison des Nymphes est une *domus* privée dont le décor, comme ailleurs, mais mieux qu'ailleurs, commémore le mariage dont elle tire son existence), philosophique (*domus* privée ou *schola*, son programme devrait alors être lu métaphoriquement, comme une allégorie édifiante), ou religieuse et institutionnelle (la maison des Nymphes serait dans cette hypothèse un édifice à caractère public, ou du moins à usage collectif, réservé à la célébration de mariages).

III, 1. Un autre point d'acquis, c'est que cette sorte de hiérogramme que constitue le programme iconographique de la maison des Nymphes est écrit, si l'on peut dire, en grec classique, tant du point de vue de la langue qu'il suppose (avec notamment le jeu sur les sens du mot νύμφη), que des rites et des mythes auxquels il renvoie et dont il fait usage.

III, 2. Corollairement, ce nouvel ensemble documentaire confirme que les figures mythiques d'Amymonè, Bellérophon, Apollon, Cyrène, occupent une place de tout premier plan dans la pensée symbolique des Grecs touchant le mariage et qu'il y a certainement, dans cette direction, une recherche à approfondir.

III, 3. Étant donné d'une part la date tardive de cet ensemble, et d'autre part la richesse et la précision des références qu'il implique aux systèmes de pensée classiques, on ne peut qu'être conforté par ce nouveau document dans le sentiment que la pensée et les traditions «païennes» sont encore en pleine vitalité et en pleine force au IV^{e} siècle après J.C., et qu'il n'y a aucune raison de considérer leurs manifestations comme les signes d'une «réaction païenne» jugée a priori artificielle et désespérée. Quel que soit le développement des églises chrétiennes (que combat Porphyre, certes, mais qu'ignore souverainement, on le voit, notre maison des Nymphes), et quelle que soit l'appartenance idéologique et religieuse des Empereurs du IV^e siècle, il paraît bien difficile, au vu d'un document comme le nôtre, d'accorder à la civilisation de l'antiquité finissante le qualificatif de «chrétien»: elle cherche, au IV^e siècle, a composer avec le christianisme comme elle a su depuis des siècles composer avec tous les courants religieux d'origine orientale, mais elle demeure pour l'essentiel fidèle à l'héritage classique, par delà la crise d'intolérance «païenne» de Julien, au plus tôt jusqu'à Théodose, à partir duquel on commence seulement le combat pour extirper le paganisme, combat destiné lui-même à durer.

III, 4. La connaissance très précise des rites, des mythes et de langue grecque que suppose le décor de la maison des Nymphes est peut-être à mettre en rapport avec les indices qui plaident en faveur de l'existence de liens anciens entre Néapolis et le monde grec. Le fait que les traditions mises en œuvre ici paraissent plus spécifiquement doriennes (le mythe d'Amymonè se déploie tout entier, et celui de Bellérophon prend son départ, dans l'espace d'Argos), et, sur plusieurs points, en relation particulièrement étroite avec celles de Cyrène, inviteraient même à avancer l'hypothèse de rapports privilégiés et anciens entre Néapolis et cette dernière cité, déjà suggérés par le passage de Thucydide cité en introduction. Faut-il aller jusqu'à appliquer à Néapolis l'hypothèse formulée par S. Mazzarino d'une précolonisation grecque en terre maghrébine, antérieure à l'expansion punique et plus tard absorbée par celle-ci? C'est ce que seule une longue et minutieuse exploration du site de Néapolis jusqu'à ses couches d'occupation les plus anciennes permettra de décider.

Pour substantielles qu'elles soient, ces conclusions sont incomplètes parce que notre enquête l'a été, nécessairement. D'une part, parce que le document lui-même était incomplet : la disparition de la mosaïque très certainement figurée qui ornait le grand *oecus-triclinium* a créé une irréparable lacune dans cet ensemble iconographique, dont une pièce, sans doute importante, nous manquera toujours. L'analyse iconologique suggère plusieurs hypothèses : avions-nous en cette place centrale l'épisode le plus populaire du mythe de Bellérophon, le combat contre la Chimère, souvent attesté en mosaïque (mais, notons-le, jamais dans la mosaïque d'Afrique du Nord)? L'épisode glorieux du mythe d'Amymonè, celui de sa transfiguration aux côtés de son divin époux (Poséidon et sa parèdre sur un char de triomphe ou nuptial est au contraire très fréquemment attesté dans l'Afrique antique)? Les *hederae* répandues sur tout le péristyle étaient-elles simplement un décor tout naturellement associé à l'antre des Nymphes, qu'elles tapissent, ou annonçaient-elles une présence explicite et triomphale de Dionysos au centre de l'*oecus*, par exemple dans sa relation avec Ariane, hiérogamie elle aussi souvent attestée dans la mosaïque africaine? Il est impossible de choisir, et il y a même de fortes chances pour que la représentation perdue ait été encore autre chose, de tout à fait imprévisible, qui aurait vraisemblablement enrichi la lecture du programme iconographique de la maison.

Cette remarque touchant les *hederae* du péristyle trahit une autre insuffisance de notre enquête : il était impossible, dans l'état actuel des connaissances, de faire entrer en ligne de compte dans l'analyse iconologique l'étude des motifs géométriques. On peut, certes, entr'apercevoir la valeur sémantique d'un noeud de Salomon posé sur un seuil, ou de l'*hedera*, dont la répétition insistante laisse de toutes façons pressentir la présence (était-elle cachée ou manifeste) de Dionysos dans cette demeure des Nymphes. Mais l'étude, de ce point de vue, des éléments purement géométriques est pour l'instant tout à fait impossible, et on n'a aucun moyen, en l'absence de toute recherche, de savoir si le choix des motifs obéit ou non à des règles, conscientes ou inconscientes, s'il est totalement gratuit ou s'il est porteur de sens.

Poser cette question même paraîtra risible à certains, tant il paraît *a priori* établi que le décor géométrique *ne peut* être porteur de sens. Pourtant une dernière remarque, pour finir, nous justifiera peut-être de l'avoir évoquée : on a remarqué la récurrence, dans la maison, du motif des nœuds d'Héraklès. Est-il tout à fait fortuit qu'il se rencontre si souvent *ici* (la maison des Nymphes fournit trois des cinq exemples jusqu'ici répertoriés en bordure), alors que les auteurs antiques définissent précisément le nœud d'Héraklès comme étant celui qui noue la ceinture de la jeune mariée?[1].

---

[1] Paulus Festus, 55, 18 : «Cingulum novae nuptae herculaneo nodo vinctum vir solvit ominis gratia, ut sic ipse felix sit in suscipiendis liberis ut fuit Hercules, qui

septuaginta liberos reliquit». Macrobe (*Saturnalia*, I, 19, 15-17), qui décrit ce nœud, et qui ajoute que c'est celui qui figure sur le caducée d'Hermès sous forme de deux serpents enlacés, commente en précisant qu'il symbolise à la fois amour (par le baiser des deux serpents) et nécessité (par l'infrangibilité du nœud); cf. aussi, sur ce dernier aspect, Sénèque, *Ep.* 87 : «Bonum animum habe, unus tibi nodus sed herculaneus restat».

Le nœud d'Héraclès est particulièrement fréquent en orfèvrerie, où il est utilisé pour les parures nuptiales (boucles de ceintures, diadèmes, boucles d'oreilles), souvent associé aux représentations d'Éros. Le *Catalogue of the jewellery Greek, Etruscan and Roman in the department of Antiquities, British Museum*, par F. H. Marshall, Londres, 1969, en mentionne une trentaine d'exemples, parmi lesquels il convient de relever ici les n° 1607, 1608, 1609 (pl. XXVII : diadèmes et boucle en nœud d'Héraclès), 1675-1676 (boucles d'oreilles, avec *coqs* en pendentifs portant sur la poitrine deux fils d'or noués en nœud d'Héraclès), 1861, 1862, 1871, 1873, 1885-1886 (boucles d'oreilles en forme d'Érotes qui portent des bandes pectorales croisées jointes au milieu de leur poitrine par un nœud d'Héraclès; cf. pl. XXXII), 1958 (pl. XXXV : collier à ornement central à têtes de lion dont l'un tient dans sa gueule un nœud d'Héraclès), 1984 (pl. XXXVIII : bande pectorale croisée dont l'élément central est un nœud d'Héraclès, la bande étant ornée d'Érotes tenant divers instruments et des torches), 2001 (pl. XXXIV : bracelet à nœud d'Héraclès; au centre du nœud, un Éros archer).

Madame S. Gozlan vient de terminer une étude consacrée au motif des nœuds d'Héraklès, en mosaïque, à paraître dans le *BCTH*.

INDEX

Cet Index général fait ressortir en **caractères gras** les références aux auteurs anciens, en *italique* les termes latins et grecs (transcrits) ainsi que les titres d'ouvrages anciens, en PETITES CAPITALES les termes géographiques comportant des documents archéologiques mentionnés en comparaison (musées, au nom des musées et des villes, sites anciens etc.). Les chiffres renvoient aux pages.

abandon (du site), 6
abeille, v, 173, 174, 207
ablutions, 196, 197, 198, 219, 220, 237
abside-fontaine, v. bassin, fontaine, nymphée
acanthe, 55
ACARNANIE, 83
accolade (ornement en), 55, 56, 57, 70
Achille, xxi, xxv, 33, 45, 86, 119, 124, 128, 167-168, 175, 176, 177, 180, 181, 182, 193, 242
ACHOLLA (TUNISIE), xxii. — Maison d'Asinius Rufinus, 52, 57, 72. — Maison de Neptune, xx, 30, 34, 36, 53, 56, 61, 62, 64, 75, 78, 89, 93, 94. — Maison des Colonnes rouges, 56, 62, 75. — Thermes dits de Trajan, 44, 54, 56, 61, 62, 64, 108. — Thermes du Thiase marin, 32, 33, 56, 61, 75, 76, 78, 175
acrotère, xxiv, 81, 169
Admète, v. Alceste
Adonis, xxvi, 69, 199, 207
ADRANO (ITALIE), 127
Aelien, *Hist. Anim.*, 168, 208, 228
Aeternitas, v. Aiôn
Aethra, 204, 205
Afrique (personnification), 67
AFRIQUE, africain (du Nord), xx, xxi, xxii, xxiv, xxviii, xxx, xxxiii, 1, 2, 3, 4, 17, 22, 32, 44, 52, 71, 75, 77, 79, 93, 97, 100, 109, 118, 138, 139, 146, 149, 152, 155, 214, 230, 241, 244, 245. — V. aussi aux noms des sites d'Afrique du Nord
Agamemnon, 124, 143, 176, 177, 191, 193
Agôn, 81, 217
aidoia, 109, 207
aile, ailé, 41, 66, 80, 81, 126. — V. aussi Eros et Pégase
aile est, nord, ouest, sud de la maison des Nymphes, v. Maison des Nymphes (description)
AÏN BABOUCH (ALGÉRIE), 53
AÏN TEMOUCHENT (ALGÉRIE), 89
Aiôn, 62, 219, 229
air (élément), 155
Al Awam, *Livre de l'Agriculture*, 153
Alceste, 120, 179, 184, 185
ALGER (MUSÉE d'), xxiv, 53, 159, 172, 174, 178, 193
ALGÉRIE, 129, 165, 171-172. — V. aussi aux noms des sites d'Algérie
Allégorie, xxvii, 227, 228, 229, 230. — V. aussi métaphore, symbole
ALLEMAGNE, xxi, 65, 75, 76, 108. — V. aussi GERMANIE
ALTHIBUROS (TUNISIE), xxi, 30, 61, 89, 118. — ÉDIFICE DES ASKLÉPIÉIA, xix, 52, 63, 95. — MAISON DES MUSES, 36, 52, 100-101, 108
Amazones, 169, 179, 182, 206
Ambassade de Chrysès, v. Chrysès
Ambassade de Phoenix, v. Phoenix
Ambroisie, 87, 219, 221
Amours, xxi, xxxi, 41, 65-69, 81, 82, 90,
Amours, xxi, xxxi, 41, 65-69, 81, 82, 90, 104, 155-156, 195. — V. aussi Éros, *Pueri Venatores*, *Putti*
Amphitrite, 161, 214, 226
amphore, 11, 20, 96, 157. — V. aussi céramique, hydrie, jarre, vase
Amymonè, xvii, xviii, xxiv, xxv, xxviii, xxx, 43, 95-98, 104-109, 138, 160-163, 187, 188, 189, 190, 195, 197, 198, 199-201, 204-210, 212, 213, 214, 217, 220, 226, 228, 230, 233, 243, 245. — V. aussi Béroè

Anacréon, 213
ANAPLOGA (GRÈCE), xxi, 81
ANCÔNE (ITALIE), 146
Andromède, 62
animaux, xxv, xxxii, 34, 62, 84-90, 149-150. — V. aussi aux noms des animaux
ANNABA (ALGÉRIE), v. HIPPONE
Annus, v. Aiôn
ANSARINE (l') (TUNISIE), 42
Anténorides, v. CYRÈNE
Anticléia, v. Philonoè
ANTIOCHE (TURQUIE), xxi, 42, 44, 45, 54, 68, 71, 75, 77, 81, 87, 108, 118, 127, 139, 150, 156, 163, 242
Antoninus Liberalis, 101
antre, xii, xxiv, xxxii, 90, 143, 148, 149, 195, 220, 227, 231, 236, 239, 245. — V. aussi grotte, nymphée
août, 153
APAMÉE (SYRIE), xvii, 44, 45, 98, 201, 213, 214, 230, 242
apex, v. pelte
Aphrodite, xx, xxiv, xxv, xxvi, xxxii, xxxiii, 8, 62, 68-69, 76, 82, 83, 102, 146, 155, 156, 165, 174, 175, 199, 201, 202, 210, 214, 217, 218-219, 220, 221, 222, 226
Apollodore, 97, 109, 162. 166, 179, 228
Apollon, apollinien, xxiv, xxvii, xxviii, xxix, xxx, xxxiii, 8, 62, 114, 115-120, 135, 136, 159, 177, 179, 182, 183-186, 192, 195, 201-204, 216, 227, 243
Apollonius de Rhodes, 179. — v. aussi **Scholies** à
apothéose, xxv, 42. — V. aussi victoire
apotropaïque, 87. — V. aussi magique
appareil, 6
Appien, 1
Apulée, *Ane d'Or*, 69
aquatique, v. eau, marin, mer, Océan
AQUILÉE (ITALIE), xviii, 53, 71, 77, 78, 139
AQUITAINE, aquitain, xvii, 33, 75. — V. aussi GAULE
arbre (représentation d'), v. paysage
arc, archer, xxv, 118, 119, 179, 182, 183, 246
arceaux, 111
architecte, architecture, xx, xxix, xxxi, 12, 13, 19, 21, 22, 69, 72, 75, 137, 143, 150
architecture (représentation d'), v. édifice
Arès, 182, 218
argenterie v. orfèvrerie
ARGOS, ARGOLIDE (GRÈCE), xvii, 98, 171, 198, 201, 207, 244
Ariane, xxii, 214, 217, 245
Arion, 90
Aristée, xxviii, 203-204
Aristophane, *Paix*, 178. — *Acharn.*, 178. — *Grenouilles*, 178.
armure v. cuirasse
Arnensis (tribu), 3
aromates, xxvi. — V. aussi Adonis, Aphrodite, parfums
Artamitia, 157, 238
Artémis, xxvi, xxvii, 8, 120, 159, 203, 237, 238
artisan, artiste, v. mosaïste, peintre
aspersion, v. ablutions
Astydamantès (auteur tragique), *Bellérophon*, 169
ateliers, xx, xxii, 61, 135, 138. — V. aussi école, mosaïste
Athéna, xxiv, xxvi, 101, 119, 182, 206, 208, 216
Athénée, 149, 156, 157, 163, 165, 168, 217, 219, 220, 238
ATHÈNES, xxvii, xxix, xxxii, 198, 236-237. — Temple d'Athéna Nikè, xxiv, 169. — Sanctuaire de la *Nymphè*, 236-237.
atrium, pseudo-*atrium*, 7, 8, 9, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 39, 40, 43, 92-95, 103, 104, 136, 233
attitude, v. geste, gestuelle
aubergine, 49
autel, xxv, xxix, 106, 181. — V. aussi édifice
automne, 34, 114, 154, 155
AVENCHES (SUISSE), 101
avril, 156, 217
axe, axial, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 19, 20, 21, 24, 35, 79, 83, 84, 84, 88, 95, 104, 146, 158, 187, 195, 232

baguette, baguette feuillue, 46, 52, 55, 56
bain, xxvii, 197, 237. — V. aussi ablutions, thermes
bande de raccord, 31, 33, 35, 36, 37, 40, 45, 54, 59, 63, 65, 70, 73, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 103, 105, 110, 116, 121, 125

bandeau, 122, 126, 176, 177, 191, 212. — V. aussi couronne, diadème
banque de données, 30, 61, 91
banquet, 156, 157, 164, 214, 217, 219, 226, 231, 238
barbe, barbelé, 60, 61, 62, 72
barbe, barbu, 86, 96, 122, 123, 126, 127, 160, 164, 173, 176, 191
BARCELONE (ESPAGNE), xvii
BARDO (MUSÉE DU) (TUNIS), xxiii, 52, 77, 78, 89, 114
barque, xix, 18
bas-relief, v. relief, sarcophage
bassin, 5, 8, 9, 15, 18, 19, 20, 23, 39-40, 78, 80, 84-91, 92, 136, 137, 146-150, 187. — V. aussi fontaine, nymphée
bâton, 120. — V. aussi sceptre
Bellérophon, xvii, xviii, xxiii, xxiv, xxv, xxvi, xxvii, xxviii, xxix, xxx, xxxi, 42, 102, 124, 125-129, 135, 136, 138, 142, 143, 158, 159, 163-175, 178-179, 180, 190-193, 195, 196, 204-210, 213, 215, 216, 223, 224, 228-229, 230, 233, 243, 244
bénéfique, v. magique, prophylactique
BENGHAZI (LIBYE), xxvii, xxix, 120, 185, 186
BÉOTIE (GRÈCE), 101, 198
BERLIN (MUSÉE DE), 165
Béroè, xxix, 199. — V. aussi Amymonè
BERTHOUVILLE (FRANCE), xxiv, 158, 180
BÉRYTOS (LIBAN), xxix
BESANÇON (FRANCE), 101
béton, 5, 15, 18, 20, 23, 29, 31, 134, 135, 136, 241
BIR CHANAA (TUNISIE), 89
BIR EL CAÏD (TUNISIE), 61
blanc, blanche (mosaïque, fond), 5, 7, 8, 15, 17, 19, 22, 31, 32, 33, 35, 36-38, 39, 40, 43, 60, 69, 97, 136, 137, 139
BLANZY-LES-FÎSMES (FRANCE), 65
blemma gorgon, 102, 206, 208, 211
bois de cerf, v. cerf
BÔNE, v. HIPPONE
Bonze, 141
bordure, 17, 31, 33, 35, 36, 38, 39, 40, 46, 51, 54, 58, 59, 60-63, 64, 65, 66, 68, 71, 73, 75-76, 78, 80, 84, 86, 91, 92, 93, 94, 95-96, 97, 98, 103, 105, 110, 111, 116, 121, 123, 125, 127, 136, 245
bouclier, 122
Bouclier dit de Sciption, 119, 128, 167, 180
BOU KORNINE (TUNISIE), 2
bourse, 81, 82, 158
boutique, 11
bouton de rose, 44, 49, 55, 60, 66, 67, 153, 155, 197, 217, 220, 221. — V. aussi rose
BOTRIA ou BOUTRIA, v. ACHOLLA
bracelet, 41, 66, 99, 107
brahmane, 141
BRETAGNE (province romaine), xviii, xxii, 76. — V. aussi aux noms des sites de Grande Bretagne
bride, bridé, v. mors
briques crues, 7
Briséis, 124, 128, 167-168, 180, 181
BRITISH MUSEUM (LONDRES), xxvii, xxviii, xxx, xxxiii, 77, 83, 88, 108, 128, 143, 170, 173, 215, 246
bronze, xxxiii, 79, 81, 123, 124, 127, 134, 135, 143, 164, 191. — V. aussi monnaie
BUDRASC (LIBYE), xxvi
bulla, 41, 66, 67, 99, 107
BULLA REGIA (TUNISIE), xx, 5, 36, 53, 54, 56, 57, 62, 65, 71, 76, 77, 78, 100, 108, 118, 175
BYZACÈNE, BYZACIUM, v. aux sites de Byzacène
BYZANCE, byzantin, xviii, xxiv, xxvii, xxxiii, 42, 138. — V. aussi CONSTANTINOPLE

câble, 35. 49, 52, 91
cadeau, v. offrande, présents, *xenia*
caducée, 246
calendrier, xvii, xxxi, 34, 153, 154, 156, 225. — V. aussi mois, saisons et aux noms des mois et des aisons. — V. aussi Aiôn, Septizonium
Callimaque, xxix, 203. — *Aetia*, 98, 161, 198. — *Hymnes*, 119, 120, 183
CAMPANIE (ITALIE), campanien, xxiii, xxv, 151, 152, 157. — V. aussi, POMPÉI
canard, 113, 114, 151, 154
CANÉE (LA) (GRÈCE), xvii, xxiii, 97, 109, 160, 188-189
canon, canonique (dispositif, sujet, représentation), 87, 89, 101-102, 124, 139, 141, 149, 150-152, 157, 159, 162, 163, 176,

181, 183, 190, 215. — V. aussi iconographie, poncif
Cap Bon (Tunisie), 3
Cap Matifou (Algérie), 65
Cardedeu (Espagne), xvii, 45
carpette, 48, 54, 91
carquois, 119, 183. — V. aussi arc
carré, 6, 7, 8, 19, 34-36, 37, 39, 46, 48, 55, 58, 70, 73, 77, 78, 81, 92, 93, 110, 111, 121, 126, 137, 158
carré curviligne, 5, 6, 15, 32, 33, 39, 56
carré de *triclinium*, 81, 190
Carthage (Tunisie), xxviii, 1, 4, 36, 41, 77, 78, 79, 88, 113, 127, 135, 146. — Maison aux Chevaux, xxii, 34, 54, 62, 67, 76, 108, 114, 156. — Maison d'Ariadne, xxii, 79. — Maison de la Course de chars, xx, 54, 57, 62, 71, 113. — Maison de la Volière, 34. — Mos. du Seigneur Julius, xxi, 104
carton, v. canon, iconograp6ie, poncif
cartouche, 37, 84
Casale (Villa del), v. Piazza Armerina
case, v. quadrillage
casque phrygien, 122, 176
Cassandra, v. Philonoè
Castalie, 101, 120, 183
cathédrale, 141
Catulle, 146
cédrat, 5, 33-34, 48, 53, 60, 151, 152, 221
Cedrenus, 231, 234
centaure marin, v. Ichtyocentaure
centre, central, v. axe, axial
céramique, xxiii, xxiv, xxv, xxix, xxx, xxxi, 5, 6, 22, 41, 45, 83, 97, 102, 110, 116, 121, 125. — V. aussi amphore, hydrie, loutrophore, vase
cercle, 4, 31-33, 38-39, 46, 48, 50, 56, 93, 94, 95, 99, 105, 111, 114, 121, 137
cerf, 18, 103, 104, 140
César, *de Bell. Afr.*, 2
chambre nuptiale, 202, 219, 221, 230, 233, 235. — V. aussi mariage
chancel, 7, 15, 16, 18, 40
Chania, v. Canée (La)
Charites, v. Grâces
chapiteau, 21
char nuptial, 201-202, 226, 245. — V. aussi mariage
chasse, chasseur, xvii, xviii, xix, xxxii, 18, 34, 51, 67, 90, 91, 120, 178, 179, 184, 201, 205, 206, 208, 210
chaudron, 123
chaussures, v. sandales
chaux, 20
Chebba (La) (Tunisie), 53
chêne, 126
Cherchell (Algérie), 56, 129, 165, 177
cheval, xxii, xxvi, 7, 41, 102, 212-213, 215, 238. — V. aussi Pégase
chevelure, cheveux, 41, 66, 67, 86, 96, 107, 122, 124, 126, 190, 1^{2}1
chevrons, 36, 90, 137
chien, 143
Chimère (la), xvii, xxiv, xxvi, xxx, xxxi, 102, 169-170, 172, 179, 206, 244
Chiron, 119
chitôn, v. vêtements
choix, v. *Krisis*
chrétien, christianisme, xviii, xxiii, xxvi, xxxi, 3, 141, 229, 243, 244. V. aussi Christ
Christ, 164, 229
chronologie, 24, 29, 30, 32, 61, 76, 125, 133, 134-139, 241-242
Chrysès, 124, 143, 176, 177, 191, 193
Chypre, xxi, 97, 142. — V. aussi Nea-Paphos
Cicéron, 142
Cincari (Tunisie), xxix
cinq (chiffre prophylactique), 68
cista, xxvii, 128, 143, 173-174, 215
CLIPEIS v. Kélibia
cloison, v. mur
coiffure, v. bandeau, cheveux, diadème
cohérence, v. programme
coing, 5, 33-34, 48, 53, 60, 140, 151, 152, 155, 220-222, 233
collier, v. *bulla*
Cologne (Allemagne), xix, xxviii, 36, 44
colombe, 82, 173, 174
colonie romaine, 3
colonisation grecque, xxviii, 244
colonne, 10, 14, 15, 17, 18, 20, 21, 181
combat, 81, 82, 83, 160. — V. aussi coq, guerre, héros, hoplite
comédie, v. théâtre
concombre, 49, 150, 152, 153

conque marine, 11
Constantin, xxiii, 134-135
Constantin le Jeune, 79, 134-135
CONSTANTINE (ALGÉRIE), 214
CONSTANTINOPLE (TURQUIE), xx, 231, 234. — Grand Palais des Empereurs, xviii, xx, xxiii, 44, 125, 129, 139, 166, 242
construction, v. édifice
contexte archéologique, v. chronologie
contexte iconographique, v. iconographie, programme
Contorniates, xxiii, 150
coqs, xviii, xxvii, 8, 79-84, 135, 151, 157-158, 160, 188, 189, 190, 217-218, 246
coquillage, 85
coquille, 100, 101
corbeille, 66
cordiforme, 48, 55, 74, 77, 78, 108, 115, 139
CORINTHE (GRÈCE), xxxiii, 101, 171, 172, 204, 208, 217
corniche (bordure en), 51
cortège, 226. — V. aussi thiase
cosmos, 155
costume, v. vêtements
couleurs (alternance de), 111, 114, 154
couloir, 13, 36, 58
cour, v. *atrium*, péristyle
courge, courgette, 49, 53
couronne, couronné, couronnement, xxviii, 7, 9, 13, 34, 53, 56, 62, 67, 119, 123, 126, 127, 128, 156, 164, 165, 175, 177, 196, 211, 213, 214, 214, 216, 217, 226. — V. aussi bandeau, diadème, laurier
coussins (motif à), 56, 57, 61
couteau, 50, 53
cratère, 123, 125, 190, 191. — V. aussi vase
croissant, 66, 67. — V. aussi V (tatouage en)
croix, 35, 46, 105, 126
cruche, v. hydrie, vase
crustacé, 86, 149
cubiculum, 7, 8, 9, 15, 16, 18, 22, 23, 40, 43, 78, 95, 104, 233
cuirasse, 118, 122, 173, 191
cuisine, 11
culotte, 122, 124
culte, v. religion
Curia Aelia, 8
Cybèle, 146
cygne, 168, 208
cylindre, cylindrique, 116, 119, 140, 178, 169
CYRÉNAÏQUE (LIBYE), xxi, xxix, xxx, 4. — V. aussi aux noms des sites de Cyrénaïque
CYRÈNE (LIBYE), xxiv, xxv, xxvi, xxvii, xxviii, xxix, xxx, xxxi, xxxii, xxxiii, 120, 157, 186, 201, 202, 203, 237-238, 244
Cyrène (nymphe), xxvi, xxvii, xxviii, xxix, xxxi, 115-120, 183-186, 187, 195, 201-204, 243
Cytherius (nom de coq), 82

dalles, 15, 16, 20, 98
DALMATIE, 87
damier, 37, 45
Danaïdes, Danaos, xxvi, xxviii, 98, 199, 200, 205, 212. — V. aussi Amymonè
datation, v. chronologie
dauphin, 85, 102, 149
décembre, 34
décor, décoratif, décoration, xxii, 12, 13, 14, 19, 21, 22, 23, 29, 42, 61, 69, 78, 88, 91, 136, 139, 140, 143, 144, 150, 152, 155, 186, 187, 224, 226, 232, 242, 243
décorateur, v. décor. mosaïste, peintre
DÉLOS (GRÈCE), xviii, xxv, 60, 201
DELPHES (GRÈCE), delphique, xxv, 120, 183
demande en mariage (dispositif iconographique), v. mariage
démesure, v. hybris
Déméter, V, 210
demi-cercles sécants, 33, 52, 73, 75, 76
denticules, denticulé, 32, 33
description (de la maison), 9-23
DESENZANO (ITALIE), xx, 53, 68, 108, 156
désir, v. Himéros
Dextrarum junctio, xxx, 126, 127, 163-165, 174, 175, 233. — V. aussi mariage
diadème, xxxii, 165, 174, 183, 206, 211, 215. — V. aussi bandeau, couronne
Diane, v. Artémis
diapasons (ligne de), 105, 107-108
dieu, déesse, 8, 9, 88, 119, 141, 172, 178, 216. — V. aussi aux noms des dieux et des déesses

dieu fleuve, v. fleuve
Diodore de Sicile, 1
Dionysos, dionysiaque, xii, xviii, xix, xxii, xxiv, xxvi, 36, 44, 77, 79, 83, 115, 142, 175, 199, 214, 216, 217, 218, 226, 245
dispostif iconographique, v. canon, iconographie, poncif
dissymétrie, 10
divinité, divin, v. dieu et aux noms des divinités
Djebel Oust (Tunisie), xix, 51, 53, 54, 57, 62, 65, 71, 91, 93, 107, 114
Djémila (Algérie), xviii, xx, xxiii, 30, 41, 79
document suspect, v. faux
dodécagone, 46, 50
dompter, domptage, 209, 210, 211, 212, 213, 215. — V. aussi mariage, mors, Pégase
Domus, 146-147, 226, 231, 234, 237, 238, 243. — V. aussi inscription
don, v. présent, offrande
dorade, 84, 85, 89
Dorset (Angleterre), xxiii
dot, 164, 193, 203, 205
Douggha (Tunisie), xxi, xxii, 89, 108. — Maison de Dionysos et d'Ulysse, xxii, 52, 56, 57, 62, 100, 114. — Mosaïque des Cyclopes, 51. — Temple de Caelestis, 44
drame satyrique, v. théâtre

eau, aquatique, xxix, xxx, 15, 50, 85, 88, 89, 91, 96, 99-100, 102, 109, 117, 118, 119, 120, 147, 148, 150, 153, 155, 159, 162, 163, 183, 184, 185, 194, 198, 200, 207, 219, 237, 238. — V. aussi fleuve, marin, mer, source
écailles, 8, 36, 43-45, 60, 96, 97, 136, 137, 139
échange, v. dot, mariage, présent
écoinçon, 95, 99, 111, 113
école, xxii, 100. — V. aussi atelier
Edictum Diocletiani, v. tarif
édifice, édicule, 96, 103-104, 106, 173
édile, 3
Edrissi, 2
effondrement, 6, 22, 37
Égypte, xxx, xxxii, 4
Egyptos (fils d'), 200, 212
El Alia (Tunisie), 76
El Djem ou El Jem (Tunisie), xix, 52, 53, 54, 56, 62, 65, 68, 89, 93, 94, 97, 100, 102, 160, 161. — Maison d'Achille, 33. — Maison de la Procession dionysiaque, xix, 61, 62, 76, 94, 100. — Maison de Tertulla, 61. — Maison des mois, 56, 57, 61. — Maison du Paon, 33, 56, 57, 61, 76, 78, 100, 108. — Maison du Silène, 79. — Maison Ali Slama, 76. — Maisons Hadj Ferjani Kacem, 33, 57, 61, 71, 76, 79, 97. — Maison Jilani Guirat, 62, 114. — Maison Rekaya, 76. — Mos. Chaouch bou Ziane, 57. — Mos. des Muses, 52. — Petits thermes, 54. — Quartier Bir Zid, 51. — *Sollertiana donus*, 61, 62, 76, 109
éléments (les trois), 114
Ellès (Algérie), 62
ellipse, 57, 61
Empire chrétien, v. chrétien
enduit, 5, 15, 18, 20
Enée, 146
enfer, infernal, v. Hadès
Enlèvement de Briséis, v. Briséis
enluminures, xxiv, xxv, xxvii, xxxiii, 169
Ennéakrounos (fontaine d'Athènes), 198, 237
entrée, 10, 11, 14, 16, 17, 18, 19, 22, 79, 110, 113, 136, 146, 158, 187, 232
entrelacs, 48. — V. aussi tresse
éphèbe, éphébie, éphébique, xxxii, 178, 182, 183, 205, 209, 211, 216
épi, 16, 60, 140, 155
épigraphie, v. inscription
épouse, épousée, v. mariage
équestre (rang), 3
éraste, éromène, 81
Éros, *Érotes*, érotique, xxvii, xxxii, 34, 61, 67, 68, 69, 81, 82, 89, 158, 165, 189-190, 195, 217, 218, 246. — V. aussi Amours, *pueri venatores*, *putti*
escalier, 7, 15, 16
Eschine (pseudo-), 198
Eschyle, *Amymonè*, xxv, xxxi, 161, 162, 199, 210, 213. — *Orestie*, xxxii, 212. — *Perses*, 182. — *Prométhée*, 212. — *Sept*, 212. — *Suppliantes*, xxvi, 212, 213

ESPAGNE, XXI, 2, 45. — V. aussi aux noms des sites d'Espagne
estrade, 122
étage, 7
états (premier, second) v. remaniements
été, 34, 53, 68, 114, 153, 154, 155
Ethiopie, éthiopien, v. noirs
étoile, 49
étrusque, XXV, XXVII, XXVIII, XXX, XXXIII, 128, 170, 173, 174
Etymologicum Magnum, 162, 208. — V. aussi lexicographe
Euboulos (auteur comique), *Bellérophon*, 168
Euripide, XXXII, 178. — *Andromaque*, 213, 219. — *Bacchantes*, 213. — *Bellérophon*, 169, 193, 208. — *Hécube*, 213. — *Hélène*, 213. — *Hippolyte*, 213. — *Iphigénie à Aulis*, 163, 212. — *Phaéton*, XXVI, 219. — *Phéniciennes*, 198. — *Sthénébée*, XXIV, 169, 170, 228
Eurypylos, XXVII, XXIX, 115, 120, 184, 185, 195
Eustathe, *schol. Il.*, 162, 228
évacuation des eaux, 10
évêques de Néapolis, 3
exèdre, XXXI

fauve, 120
faux, faussaire, 128, 167, 180, 181
fertilité, 86, 155
FÈS (MAROC), 17
festin, v. banquet
feuille, 33, 34, 41, 46, 48, 49, 55, 61, 62, 66, 117, 126, 151, 165. — V. aussi *hedera*, laurier, vigne
février, 154
fiancé, fiancée, v. mariage
Fides, XXIV. — V. aussi *Dextrarum junctio*
figue, 34, 113, 114, 140, 151, 152, 154
fleur, 34, 60, 61, 62, 113, 155, 156
fleurette, fleurette à croix, 32, 33, 35, 36, 49, 78, 93, 97, 105, 121, 137
fleuri, v. style fleuri
fleuron, 46, 48, 49, 54, 55, 56, 57, 73-74, 75, 77, 78, 94, 99, 105, 108, 111, 116, 118, 137
fleuve, 86, 96, 120, 163, 184, 185. — V. aussi Kurè, Lerne, Océan, Pénée, source
flots, v. postes
fondations, 22
fontaine, XXIII, XXIX, XXX, 23, 87, 148, 197, 207. — V. aussi bassin, nymphée, septizonium, source
fouille (histoire de la), 4-9
fours, 7, 45
FRANCE, 65, 147. — V. aussi GAULE et aux noms des sites français
fresque, v. peinture
fruit, 5, 9, 33-34, 48, 50, 53, 60, 61, 62, 113, 140, 151, 153, 155, 220-222
frumentarii, 79. — V. aussi *navicularii*
funéraire (art, objet), XXIV, XXV, XXXI, 42, 226. — V. aussi sarcophage, tombe
fuseaux, 32, 33, 48, 54, 55, 57
fût, v. colonne

galerie, v. péristyle
Gamos, 217. — V. aussi mariage
Ganymède, 81
GAULE, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XKII, XXIII, 32, 36, 75, 76, 87, 101, 159. — V. aussi FRANCE et aux noms des sites gaulois
gecko, XXI, 79
GELA (trésor de) v. OLYMPIE
gemmé, v. couronne
GENÈVE (MUSÉE de), 42
Génie de l'Année, v. Aiôn
Géographe de Ravenne, 2
gerbe, 60
GERMANIE, XVIII, 36, 87, 101, 148. — V. aussi ALLEMAGNE et aux noms des sites de Germanie
geste, gestuelle, 97, 117, 120, 122, 124, 171, 176, 177, 180, 183, 184, 189
glaive, 122, 126, 176, 191
Glaukos, XXVII, 195
gnose, 69
Gordien III, v. monnaie
Gorgone, 102, 194, 195, 208, 211. — V. aussi *blemma gorgon*
Grâces, XVII, 102, 159
GRADO (ITALIE), XVIII
graffiti, v. inscription
GRAND (FRANCE), 36
GRANDE GRÈCE (ITALIE), v. GRÈCE
grappe, v. vigne

Graufesenque (la) (France), xxiv
Grèce, grec, xxvi, xxviii, xxix, xxx, xxxi, xxxii, xxxiii, 4, 160, 203, 224-225, 233, 243, 244. — V. aussi aux noms des sites grecs
grecque (motif en), 5, 31, 35-36, 58, 108
Grégoire de Corinthe, 228
grenade, grenadier, 113, 114, 140, 151, 152, 154, 155, 220
grotte, v. antre, nymphée
guerre, guerrier, xxxii, 182, 204, 206, 215. — V. aussi hoplite
Guido, 2
guirlande, 34, 41, 52, 59, 60, 61-63, 67, 68-69, 100, 113, 156. — V. aussi *infula*, laurier

Hadès, xxviii, 81, 208
Hadrumète, v. Sousse
Hagios Taxiarchis (Grèce), 34
hallebarde (en pointe de), 55, 115
Hammamet (Tunisie), 1
harnachement, v. mors
Hécatée de Milet, 1
Hécatôr, 199
Hector, v. Priam
hedera, 8, 13, 34, 52, 55, 56, 57, 64, 70, 71-72, 74, 77, 78-79, 80, 83, 84, 90, 91, 108, 109, 115, 139, 165, 245
Hélène, xxvii, 173
Hélicon, v. Hippocrène
Héra, xxvi, 86, 87, 98, 174, 198, 201, 202, 210, 218, 219, 221, 222, 230, 233, 235
Héraclea (Yougoslavie), xxiii, 155
Héraklès, xxv, xxvi, 57, 68, 147, 159, 182, 183
héraut, 120, 128
Hercule, v. Héraklès
Hermès, 120, 123, 166, 246
héros, héroïque, xxiv, xxv, xxvi, xxvii, xxviii, xxix, xxx, 9, 42, 119, 141, 178, 228. — V. aussi aux noms des héros
Hésiode, xxvi, 184
Hespérides, 86, 202, 219, 221, 233
Hésychius, 151, 196, 219
Heures, 102, 159. — V. aussi Saisons
hexagone, 8, 55, 56, 57, 73, 77, 79, 105, 106, 108, 110, 118, 121, 136
hiérogamie, v. mariage
hiéroglyphe, hiéroglyphique, 144, 222, 224, 226, 232, 233
himation, v. vêtements
Himère (Sicile), xxix, 82, 218
Himéros, 81, 82, 83, 217, 218
Hinton Saint-Mary (Angleterre), xviii, 229
Hippo Regius, v. Hippone
Hippocrène, 98-103, 119, 135, 142, 159, 160, 187, 193, 197, 206, 215, 219, 235
Hippolyte, 142, 168, 206, 213
Hippone (Algérie), xxi, 63, 101, 108
hirondelle, 113, 114, 140, 154
histoire de Néapolis, 1-3
histoire du site, 6-7
Histoire Auguste, 220, 231
hiver, 34, 114, 153, 154
Homère, homérique, xxv, xxvi, xxvii, xxxi, 142, 143, 149, 176, 177, 180, 182, 193, 199, 220. — V. aussi *Iliade* et *Odyssée*
Honorius, *Chronographie*, 2
hoplite, hoplitique, xxxii, 118, 119, 120, 122, 138, 176, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 205, 215
Horace, *Odes*, 147, 228
hospitalité (présents d') v. *xenia*
hydrie, 50, 53, 80, 83, 98, 129, 151, 153, 162, 220. — V. aussi jarre, loutrophore, vase
hydrophore, hydrophorie, 139, 166, 200, 208. — V. aussi loutrophorie
Hygin, *Fables*, 97, 109, 161, 166, 195, 228
Hylas, 147, 223
hymen, v. mariage
Hymnes orphiques, v. Orphée
hypogée, xxviii, xxix, xxxi, 235
Hypseus, 184, 202

ichtyocentaure, 7, 43, 45, 175, 194, 233
iconographie, iconographique (dispositif, ensemble, tradition), xiv, xv, xxiv, xxx, xxxiii, 45, 69, 81, 86, 88, 101, 102, 104, 108, 109, 119, 123, 124, 128, 133, 137, 140, 141, 145, 149, 150, 155, 157, 159, 166, 167, 169, 173-178, 181, 182, 186, 187, 189, 193, 194, 195, 204, 224, 233, 242-243. — V. aussi canon, poncif, programme

iconologie, iconologique, xxvii, xxix, 143, 192, 196-246
identification, 140, 141, 142, 144, 149, 161, 163, 177, 179, 193
Iliade, Ier chant, 124, 176, 177. — VIe chant, 90, 168, 192, 228. — IXe chant, 176. — XVIe chant, 182. — XIXe chant, 167. — V. aussi **Homère**
illustration, v. enluminure
immortalité, xxvi, 42, 166
impluvium, 15, 17, 18, 22, 39, 40, 136
Inachos, 162
incendie, 40
infula, 67, 123, 177. — V. aussi guirlande
initiation, xxviii, 182
inscription, xxvii, xxviii, xxx, 2, 9, 20, 22, 85, 87, 88, 90, 146-148, 159, 187, 197, 235, 236
insula, 13
intaille, xxx, 162
interprétation, xii, 23, 24, 88, 114, 140-239
Iobatès, 124, 125- 129, 166, 169, 170, 171, 172, 179, 191, 192, 196
Iphigénie, 127, 163
ISCHIA (ITALIE), 148, 159
Isis, isiaque, xxvii, 69
Isménos (source de Thèbes), 198
ITALIE, italien, xviii, xxi, xxviii, xxix, xxx, xxxi, 43, 51, 70, 75, 77, 78, 108, 160, 161. — V. aussi aux noms des régions et des sites italiens
Ithyphallisme, ithyphallique, 109, 218
Itinéraire d'Antonin, 2

Jacob et Rachel (mosaïque), 164
Jamblique, 142
janvier, 157
jardin, xxvi, xxvii, 20, 69, 90. — V. aussi *viridarium*
jarre, 80, 157. — V. aussi amphore, céramique, hydrie, loutrophore, vase
Jason, 179
jonchée, 153
juillet, 153, 157
Junon, v. Héra
Jupiter, v. Zeus
Justin, 120
Juvénal, 146

KALAA DES BENI AHMED (ALGÉRIE), 63
Kallirhoè, v. Ennéakrounos
KÉLIBIA (TUNISIE), 2
KHANGET EL HADJAJ (TUNISIE), 51
KHIRBAT EL MAFJAR (JORDANIE), xx, 53
Kiroessa, source de Béotie, 198
krisis, 205, 206, 207, 209, 230
Kurè (source), 115, 120, 185, 201
Kurènè, v. Cyrène (nymphe)

lacis, 45, 46, 52, 53, 97, 99
LAMBÈSE (ALGÉRIE), 53, 56, 65, 220
lampe, 41, 138. — V. aussi céramique
lance, 117, 118, 119, 122, 173, 179, 180, 181, 182, 184. — V. aussi hoplite
langouste, 85, 86, 89
lanières, v. sandales
largesses, v. présents, *xenia*
latrines, 10
laurier, 8, 9, 13, 34, 52, 53, 59, 60, 61-63, 78, 93, 99, 100, 108, 110-114, 117, 119, 123, 151, 154, 155, 165, 177, 183, 220
lébès, 191, 196. — V. aussi hydrie, loutrophore, vase
légume, 49, 140, 150, 153, 155. — V. aussi aux noms des légumes
LEMTA (TUNISIE), v. LEPTIS MINOR
LÉONTINOI (SICILE), 82
LEPTIS MAGNA (LIBYE), 104, 187. — Villa del Nilo, xx, 42, 102, 104, 159
LEPTIS MINOR (TUNISIE), 52, 76
Lerne (source de), 97-98, 109, 163, 185, 199, 200, 209. — Hydre de Lerne, 182, 198
lettre, v. tablettes
Lex cathartica v. lois sacrées
Lexicographe, 162, 196, 230. — V. aussi *Etymologicum Magnum*, **Hésychius**, **Suidas**
LIBYE, libyens, xix, 120, 183, 184, 185, 202, 203. — V. aussi aux noms des sites libyens
lierre v. *hedera*
lièvre, 151
ligne brisée, 15. — V. aussi chevrons
liknon, v. corbeille
Lilaïa (source), xvii
LILLEBONNE (FRANCE), xviii, 120

lion, 61, 82, 120, 184, 186
lit de pose, 29, 135. — V. aussi béton
Lixus (Maroc), xix, xxii, 68, 81, 82, 89
lois sacrées, xxvii, xxviii, xxxi, 237-238
Longin, 148
losange, 7, 36, 39, 70, 71, 105, 108, 137
loutrophore, 165, 166, 197, 220, 236, 237. — V. aussi hydrie, *lébès*, vase
loutrophorie, 197, 200, 201, 205, 219, 221, 233, 238
loutrophoros, 164
Louvre (Musee du) (Paris), xvii, xxviii, 214. — V. aussi Tiare de Saitapharnès
Lucien, *Cal.*, 168, 228. — *Coq*, 218. — *Conviv.*, 219. — *Dial. mar.*, 162, 199-200, 207. — *Pod.*, 178
Lucus Feroniae (Italie), xvii, 70, 91
Lycie, lyciens, 124, 128, 166, 169, 172, 179, 192
lymphe, 148
lyre, 119, 183
lyrique (poésie), v. **Anacréon, Pindare**

maçonnerie, 5, 7, 15, 16, 18, 19, 39. — V. aussi appareil, mur
Macrobe, *Saturnalia*, 246
magasin, v. boutique
Maghreb, v. Afrique (du Nord)
magique, 88, 153, 182. — V. aussi apotropaïque, prophylactique
mai, 156, 217
main, v. mosaïste
maison, xxx, 88, 90. — V. aussi *domus*
Maison des Nymphes, description générale, 9-21, 232, et *passim*
Maître d'Amymonè, v. mosaïste
Maître de Bellérophon, v. mosaïste
Maktar (Tunisie), xxxiii
manteau, v. vêtement
marbre, 12, 20, 21, 31, 33, 39, 40, 43, 45, 51, 54, 59, 63, 73, 79, 81, 84, 90, 105, 110, 115, 116, 121, 125
marbré (poisson), 85
marches, v. escalier
mariage, xxv, xxvi, xxviii, xxix, xxxii, 9, 86, 87, 88, 98, 120, 125-129, 163-175, 177, 179, 184, 185, 191, 192, 193, 196-222, 224, 226, 227, 230-239, 242-243, 245-246. — V. aussi *dextrarum junctio*
marié, mariée, v. mariage
marin (animaux, dieux, fonds, thiase, etc.), xxii, xxiv, xxx, 8, 9, 18, 84-91, 108, 149-150, 175, 194-195. — V. aussi eau, ichtyocentaure, mer, Océan
mars (mois de), 154
Mars, v. Arès
Marseille (France), xix, 102
Marsyas, 62
Martial, 147
masque, 61, 62. — V. aussi tête
massue, 183
méandre, 8, 31, 34-36, 37, 58, 78, 110, 113. — V. aussi grecque (motif en)
Méandre (fleuve), 198
médaillon, 7, 34, 45, 46-54, 55, 56, 75, 76, 111, 113, 114, 150, 151, 153, 154
Médeina (Tunisie), v. Althiburos
Méduse, v. Gorgone
mélissa, v. abeille
melon, 53
mer, 18, 85, 86, 119. — V. aussi eau, marin, Océan
mérou, 85, 89
métaux précieux, v. or
mètis, xxvi, 208
meurtré, 200
miel, xxvi, 173. — V. aussi abeille
miniature, v. enluminures
miroir, 170, 217
Mithra, mithriaque, xii, xxviii, xxxii, 87
mithraeum, xxxii, 87
Mitylène (Grèce), xx
modèle, v. canon, iconographie, poncif
mois, xix, 34, 153, 154, 156, 157. — V. aussi Saisons, septizonium, zodiaque, et aux noms des mois
Moïse et Séphora (mosaïque), 164
monnaie, xxix, 6, 82, 125, 134-135, 140, 157, 162, 241. — V. aussi bronze
monosandale, 179
Mont Nébo (Jordanie), xxii, 53
montagne, v. paysage
Morgantina (Sicile), 113
mors, xxvi, 9, 101, 103, 127, 173, 208, 211-213, 215, 216, 238. — V. aussi diadème, domptage
mosaïste, 12, 75, 77, 79, 84, 86, 89, 97, 138, 143, 152, 164, 175, 187, 191, 197, 222-224, 241

mosquée (de NABEUL), 21
motif, v. poncif
Mousikos Anèr, xxviii, 230
Moyen-âge, 242
mulet (poisson), 85
mur, muret, 5, 6, 7, 10, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 38, 136. — V. aussi appareil, maçonnerie
murex, 85
Muses, xxiv, xxviii, xxx, 101, 160, 229, 235
Musée, xxviii, xxx, 235
MUSÉES, v. aux noms des musées et des villes
mystères, mystique, xii, xxiv, 199, 227, 228, 230, 235, 237. — V. aussi initiation, *télestérion*
mythe, mythique, mythologie, mythologique, xxiv, xxv, xxvi, xxvii, xxix, xxx, xxxii, xxxiii, 34, 41, 42, 83, 86, 87, 88, 101, 119, 128, 141, 142, 144, 148, 149, 160, 161, 162, 166, 168, 169, 170, 175, 179, 181, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 201, 203, 204, 206, 222, 226, 228, 232, 243. — V. aussi aux noms des personnages mythologiques

NABEUL (TUNISIE), xviii, xxxiii, 1-4, 21, 81, 157, 203, 224, 230, 238, 244, et *passim*
NAG HAMMADI (ÉGYPTE), xxxii, 69
Naïade, 160
NAIX-AUX-FORGES (FRANCE), 36
NAPLES (ITALIE) (MUSÉE DE), 61, 81, 89, 109, 158
NASONII (TOMBEAU des), xxiv, 41, 159
nasse, 89
natures mortes, v. *xenia*
navicularii, 3. — V. aussi *frumentarii*
NÉA-PAPHOS (CHYPRE), xxi, 77, 142, 160
NÉAPOLIS (TUNISIE), v. NABEUL
NÉBO, v. MONT NÉBO
négroïde, v. noirs
Néoplatonisme, Néoplatoniciens, xii, 227. — V. aussi philosophe
Neptune, v. Poséidon
Nérée, 149, 199. — V. aussi Vieux de la mer
Néréides, 194
niche, 149
Nikocharès (auteur comique), *Amymonè*, 161
NÎMES (FRANCE), xvii, 120, 124, 179, 184, 185
niveau, v. strate
niveau de lecture, 141, 224
noces, v. mariage
nœud d'entrelacs, v. nœud de Salomon
nœud d'Héraklès, 7, 45, 46, 50, 52, 53, 57, 76, 95-96, 97, 101, 121, 136, 245-246
nœud de Salomon, 34, 48, 50, 53, 54, 69-71, 72, 78, 245
nœu plat, v. nœud d'Héraklès
noirs, xxxi, 118, 120, 184
NOLE (ITALIE), xxiii, 89
Nonnos, *Dionysiaques*, VIII^e chant, 162, 199. — XLIII^e chant, 199, 214
Notitia Dignitatum, xxxi, 157
nourrice, v. servante
nourritures, 152, 153, 155. — V. aussi aux noms des nourritures
novembre, 154
nu, nudité, 138, 173, 178, 180, 181, 183, 184, 191. — V. aussi vêtement
numismatique, v. monnaie
nuptial, v. mariage
Nymfarum domus (inscription en mosaïque), v. *domus*, inscription
nymphagôgia, v. mariage
nymphagôgos, v. *pronuba*
Nymphe, *numphè*, v, xxiv, xxvi, xxvii, xxviii, xxix, xxx, xxxii, xxxiii, 8, 9, 40-42, 87, 88, 89, 90, 95-103, 120, 142, 143, 147, 148, 156, 158-160, 175, 187-188, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 201, 211, 220, 223, 226, 227, 231, 234, 235, 236, 237, 239, 243, 245. — V. aussi Amymonè, bouton de rose, Cyrène, mariage, Océanides, source
Nymphée, xii, xx, xxiv, xxvii, xxviii, xxix, xxx, xxxi, 10, 20, 87, 90, 144, 146-150, 220, 230-238. — V. aussi bassin, fontaine, lymphe, *septizonium*, source
nymphéion, v. chambre nuptiale et nymphée
nympheutria, v. pronuba
nymphoponoi, v. serviteurs
nymphostolos, v. pronuba

objet, 34, 117, 140, 142, 152, 153, 155, 157, 178, 192, 196, 211. — V. aussi aux noms des objets
Océan, xix, xxii, xxiii, 8, 42, 84-90, 97, 143, 144, 149, 150, 155, 194-195, 216, 219, 224, 226, 233. — V. aussi Vieux de la mer
Océanides, 88, 194, 216
octogone, 8, 35, 49, 54-57, 72-79, 92-94, 101
oecus, *oecus-triclinium*, 8, 9, 10, 14, 17, 19, 22, 23, 33, 43, 59-72, 73, 79, 82, 83, 84, 88, 92, 95, 104, 107, 135, 136, 137, 146, 158, 187, 214-215, 217, 233, 244, 245. — V. aussi *triclinium*
Odyssée, XIIIᵉ chant, 90, 146, 148. — V. aussi **Homère**
oenochoè, 180. — V. aussi vase
offrande, 9, 81, 121-125, 175, 192, 227. — V. aussi présent, *xenia*
ogives, v. demi-cercles sécants
oiseau, 9, 113, 140, 151, 152, 155. — V. aussi aux noms des oiseaux
Okéanos, v. Océan
OLBIA (U.R.S.S.), 167
olivier, xxvi, 165, 182
OLYMPIE (GRÈCE) (MUSÉE DE), 81
Ommeyyades, 53
ondé (ruban), v. ruban
opus africanum, 6, 12, 22
opus figlinum, 23
opus quasi vermiculatum, 40, 104
opus sectile, 12, 23
opus signinum, 23
opus tessellatum, 23, 35 et *passim*
opus vermiculatum, 61
or, xxxii, 66, 82, 83, 119, 120, 123, 125, 126, 140, 157, 162, 164, 165, 177, 184, 190, 196, 201, 202, 203, 206, 211, 213, 216, 217, 221, 238, 246
ordinateur, v. banques de données
Oreste, 101, 219
orfèvrerie, xxiv, xxviii, 167, 180, 246
orientation, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 21, 22, 38, 72, 74, 75, 113, 137. — V. aussi axe, axial
origines de NÉAPOLIS, 3, 244
ornement, ornemental, v. décor
Orphée, xxvi, 61, 83, 173
OSTIE (ITALIE), xvii, 3, 33, 43, 44, 51, 61, 72, 75, 79, 101, 108
OUDNA (TUNISIE), xx, 89, 97, 100, 107
OUED GLAT (TUNISIE), 53
oursin, 85
ouverture, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 33, 37, 70, 71, 115. — V. aussi entrée, seuil
Ovide, *Am.*, 161, 201

PAESTUM (ITALIE), xxvii, xxviii, xxix, xxxi, 235-236
paganisme, païen, xxiii, xxviii, 229, 230, 243-244. — V. aussi philosophe
pageot, 89
paléochrétien, v. chrétien
palme, 71-72, 81, 82, 158
paludamentum, v. vêtement
Pan, 67, 236
panier, 67, 68, 156
panthère, 115
paon, 33, 100
Paphius (coq), 82
pâquerette, 155
Paroemiographi graeci, 166, 228
pardalide, 107
parfum, 156, 219
Parnasse, 101
paroi, v. mur
parthénos, V, 184, 185, 205, 209, 211
parure, v. vêtement
pas-de-porte, v. entrée, ouverture, seuil
pâte de verre, 40, 43, 84, 105, 116
patio, 17. — V. aussi péristyle, *atrium*
Patrocle, 167, 180
patronage, xxxiii
Pausanias, IIᵉ livre, 98, 101, 160, 168, 204, 219. — IIIᵉ livre, 168. — IXᵉ livre, 101, 198
paysage, 18, 96, 99-100, 101, 105, 106, 118, 126, 178
pêcheur, 18, 67, 89, 90
PEDROSA DE LA VEGA (ESPAGNE), 242
Pégase, xxiii, xxiv, xxv, xxvi, xxvii, xxviii, xxix, xxx, xxxi, xxxiii, 7, 8, 9, 40-42, 88, 98-103, 125-129, 135, 136, 140, 142, 158-160, 166, 170, 172, 173, 174, 187, 188, 190, 193, 194, 195, 206, 208,

209, 210-216, 219, 223, 224, 227, 228-229, 230, 233, 235, 238
Pégasides (nymphes), 101
peintre, 37, 109, 138, 139, 156. — V. aussi mosaïste
peinture, pictural, xxv, xxvii, xxviii, xxx, xxxi, 8, 12, 13, 15, 18, 24, 41, 83, 100, 102, 108, 150, 152, 158, 159, 180. — V. aussi Pompéi
Pélée, v. Thétis
Pélias, 124, 179, 184
PELLA (GRÈCE), 60
Péloponnèse, xxviii, 1
pelte, 8, 49, 55, 57, 63-65
pendentif, v. *bulla*
Pénée (fleuve), 201
péristyle, xxx, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 20, 21, 33, 44, 52, 65, 72-91, 107, 110, 113, 115, 125, 134, 135, 136, 137, 245
perles (lignes de), 105, 108, 116, 118, 136
Persée, 62
Perséphone, 81
persil, 82
personnification, 154
perspective, 13, 118
Pervigilium Veneris, xxiv, 69
pétale, 32, 35, 55, 57, 74, 93, 94, 95, 105, 111, 116
Phaéton, v. **Euripide**
phallus, v. *aidoia*
Phéaciens, 146
Phèdre, 142, 168, 172, 178
Phénix (oiseu), 68
Philonoè, 125-129, 166, 171, 172, 174, 175, 179, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 201, 204, 209, 210, 213, 215, 216
philosophe, philosophie, philosophique, xxiv, 144, 155, 182, 227, 228-230, 234, 243
Philostrate l'Ancien, *Imagines*, 151, 156, 162, 199, 207, 217
Phoenix (héros de l'Iliade), 124, 176, 193
Phorkys, 90, 143, 149, 195, 199. — V. aussi Vieux de la mer
Photius, 196, 201
Phrygie, 146
PIAZZA ARMERINA (SICILE), xviii, xx, xxi, xxii, 33, 34, 51, 52, 54, 61, 62, 67, 68, 76, 77, 78, 83, 89, 91, 101, 108, 113, 114, 124, 127, 139, 152, 156, 242, 243
pièce, v. monnaie
pilos, 123, 173
Pindare, VIIe *Isthmique*, 168. — XIIIe *Olympique*, 168, 172, 208, 211, 228. — IVe *Pythique*, 179. — IXe *Pythique*, 183, 202, 219
Pirène (source), 42, 101, 102, 159
pithos, v. céramique, jarre
Pittheus, 204, 205, 206, 216, 225
plan incliné, 37
Platon, 142
Pline l'Ancien, *H.N.*, 2, 3, 142, 148, 153
plume, 72, 100
Plutarque, 142, 198. — *Alex.*, 148, 234. — *Conj. Praec.*, 221. — *Solon*, 221. — *Virt. Mul.*, 168, 172, 193, 228. — *Quaest. Rom.*, 221
poissons, xxxiii, 8, 9, 43, 50, 53, 84-90, 113, 114, 140, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 226. — V. aussi aux noms des poissons
Pommes d'Or, v. coing, Hespérides
POMPÉI (ITALIE), xxi, xxii, xxvii, xxxi, 32, 35, 43, 60, 64, 70, 76, 89, 93, 108, 109, 127, 164, 165, 175, 176, 180, 216, 242
pompon, 32, 48, 49, 54, 55, 57, 70, 71, 74, 95, 96, 97, 99
Pomponius Mela, 2
poncif, 88, 90, 151, 155, 157, 158, 175, 181, 189. — V. aussi canon, iconographie.
Porphyre, 142, 243. — *De Antro Nympharum*, 90, 149, 150, 220, 227, 239
port, 18, 104
porte, v. entrée, ouverture
porteur, portage d'eau, v. hydrophore, hydrophorie, loutrophore, loutrophorie
Poséidon, xvii, xviii, xx, xxv, xxix, xxx, xxxi, 42, 43, 88, 95-98, 109, 160-163, 171, 172, 184, 188, 195, 198, 199, 202, 204, 205, 207, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 217, 226, 227, 230, 233, 245
postes (ligne de), 59, 60-61, 66, 68
posture, v. geste, gestuelle
poule, poulet, v. coq
présent, 156, 175-177, 192, 200, 202, 207, 220. — V. aussi dot, offrande, *xenia*
Priam, 123, 175, 176, 180, 181, 193

Priape, xxvii, 81, 83, 218
printemps, 68, 114, 154, 155, 156, 217
progamia dora, v. dot, offrande, présents
programme, xiv, 61, 69, 87, 88, 100, 114, 137, 140, 143, 144, 145, 151, 155, 186, 187, 195, 196-222, 223, 226, 228, 229, 230, 237, 242-243
Proitos, 170, 171, 178-179
pronuba, 125, 129, 164, 166, 190, 196, 233
Properce, 147, 161
prophylactique, xix, xxi, 34, 68, 71, 79, 83, 87, 88, 104, 115, 152, 155, 156, 158. — V. aussi apotropaïque, magique
proscrit, 171, 204
Protée, 149
Psychè, 69
PTOLÉMAÏS (LIBYE), xxi
Ptolémée, 2
PUDPUT (TUNISIE), 2
pueri venatores, 67, 83. — V. aussi Amours, Eros, *putti*
puits, 19
puits de lumière, 14, 19
purification, v. ablutions
putti, 67, 81, 83, 155-156. — V. aussi Amours. Eros, *pueri venatores*
pyxide, xxviii, 127

quadrillage, 6, 111, 113, 116, 118, 126, 127
quatre-feuilles, 31, 32
questeur, 3
queue d'aronde, 37, 84

Rachat (scène de l'Iliade), v. Priam
rébus, 82
récipient, 41, 151, 152, 153, 191. — V. aussi aux noms des récipients
rectangle, 15, 18, 106, 111, 115, 137
redan, 37, 38, 78
réfections antiques, 22, 33, 59, 70, 71, 72, 138. V. aussi remaniements
reine v. roi
relief, xxvii, xxviii, xxix, xxx, 81, 141, 159, 170, 185. — V. aussi sarcophage, sculpture
religion, religieux, xxiv, xxv, xxvi, xxvii, xxix, xxx, xxxi, xxxii, 42, 144, 148, 155, 199, 223, 228, 243, 244
remaniements, 14, 19, 22, 136, 137. — V. aussi réfections antiques
remblai, 6, 7
Renaissance, 142, 167, 242
répertoire, v. canon, iconographie, poncif
restauration, v. réfections
Restitution de Briséis (scène prétendue de l'Ihiade), v. Briséis
richesse, 83, 152, 157
rinceau, 108, 115
rite, rituel, xxvii, 164, 196-198, 205, 208, 209-210, 221, 222, 236, 237, 243
robe, v. vêtement
rocher, 117, 118, 119, 122. — V. aussi paysage
roi, royal, 9, 171, 177, 178, 182, 184, 185, 190, 181, 202, 210
ROME, romain, xx, xxi, xxiv, xxviii, xxx, xxxi, xxxiii, 2, 51, 75, 82, 87, 90, 91, 97, 101, 158, 159, 164, 174, 220, 242
rose (fleur), 34, 44, 49, 60, 65-69, 82, 155, 156, 217, 218, 221, 222. V. aussi bouton de rose
roseau, 7, 41, 96, 113
rosette, v. fleurette
rouget, 50, 85, 89, 114, 150, 151, 153, 154
ruban, 60, 61, 94-95, 106, 113
rue, 10, 11, 12, 13, 17, 37
ruse v. *mètis*

SABRATHA (LIBYE), 42, 101, 102
sacellum, 78
sacrement, v. rite, rituel
sainteté, xxvii, 228
Saisons, xxi, 34, 53, 62, 114, 153, 154, 155, 156, 219-220. — V. aussi aux noms des saisons, et mois, septizonium, zodiaque
Saitapharnès, v. tiare de
Salomon, v. nœud de
sanctuaire, xxix, xxxiii, 98, 235, 238. — V. aussi temple
SANCTUAIRE DE LA NYMPHÈ, 236-237
sandale, xxv, 117, 119, 122, 183, 196
sang, 69
sarcophage, xxiv, xxix, xxx, 144, 150, 170, 171-172, 174, 178, 180, 193, 222, 242. — V. aussi funéraire, relief
sardine, 85

Saturne, xxviii, 2
satyre, satyrique, xxv, xxxiii, 9, 88, 104-109, 142, 161, 162, 175, 187, 188, 189, 200, 205, 206, 207, 214, 226, 227, 233
Saulce (France), 76
schéma, v. canon, iconographie, poncif
sceptre, 160, 171, 184
scholies, à Apollonius de Ehodes, 120. — à **Euripide**, 162. — à l'*Iliade*, 166, 195, 228. — V. aussi **Eustathe, Servius**
sculpture, xxix
Scyllax (pseudo-), 1
Scythes, xxix, xxx, 167
séduction, 82, 219
Sélinonte (Sicile), 82
sémantique (valeur), 23, 34, 42, 87, 88, 104, 153, 155, 158, 201, 245. — V. aussi interprétation, signification, symbole
semis, 34
sénateur, 3
Senèque, 246
sens, v. interprétation, sémantique, signification, symbole
septembre, 154
septizonium, xxix, xxix, 220. — V. aussi fontaine, nymphée, saison, zodiaque
série, v. canon, poncif
serpe, 50, 53
serpent, 109
servante, serviteur, 124, 127, 129, 166, 171, 172, 191, 196. — V. aussi *pronuba*
Servius, 166, 206, 228
seuil, 5, 12, 13, 16, 18, 19, 22, 33-34, 37, 59, 65-72, 78, 79, 82, 103-104, 115, 136, 151, 220, 233, 245. — V. aussi entrée, ouverture
sexe, sexualité, 215-216
Sfax (Tunisie), xix, 54, 56, 57, 65, 76, 89, 100, 108
Sicile, 1, 4, 32, 87, 139. — V. aussi Piazza Armerina et autres sites siciliens
Sidhi-Mahrez (lieudit près de Nabeul), 81
Sidoine Apollinaire, 142
sigillée, v. céramique
signification, xxxi, 61, 69, 143, 150, 242, 245. — V. aussi interprétation, sémantique, symbole
sinusoïde, 94
Skyros, v. Achille
Smyrne (Turquie), xxx
Socrate, 230
soldat, v. hoplite
solides (ligne, composition de), 46, 51, 107
Solymes, 169, 179, 192, 206, 215
sondage, 4, 5, 20, 21-22, 31, 39, 73, 79, 125, 134-135, 136
Sophocle, *Antigone*, 213. — *Iobatès*, 128, 169, 193. — *Philoctète*, xxxii
source, xxvii, 42, 86, 88, 97-98, 101, 102, 119, 120, 160, 183, 194, 195, 197, 198, 201, 207, 216, 219, 229, 233. — V. aussi fontaine, nymphée, et aux noms des fontaines, nymphes et sources
Sousse (Tunisie), xix, 32, 34, 36, 52, 54, 57, 61, 62, 64, 72, 76, 88, 89, 93, 100, 102, 104, 107, 108, 114, 128. — Maison des Masques, xix, 36, 53, 55, 56, 61, 71
souveraineté (insigne, symbole de), 120, 184, 185, 192, 201. — V. aussi bandeau, couronne, diadème, sceptre
Souzy-la-Briche (France), 75, 76
spartiates, v. sandales
Stace, 147
Stadiasmus Maris Magni, 2
statue, statuaire, xxviii, xxx, 8. — V. aussi sculpture
Stéphane de Byzance, 1, 178
Stéphanèphoros, 165
stéréotype, v. canon, iconographie, poncif
Sthénébée, xxiv, 142, 168, 170, 171, 172, 174, 178, 206, 229. — V. aussi **Euripide**, *Sthénébée*
Strabon, 1
strate, 6, 138
style fleuri, xxii, 8, 53, 54-57, 137
Suidas, 230. — V. aussi **lexicographe**
Suisse, xx, xxiv, 75, 76, 101, 108
supplication, v. geste
support, v. béton, lit de pose
svastika 5, 8, 34-36, 58, 64, 71, 78, 110, 113
symbole, symbolique, symbolisme, xxv, xxvi, xxxi, 42, 53, 69, 71, 81-82, 83, 104, 109, 128, 137, 152, 158, 164, 166, 174, 182, 184, 197-198, 203, 209, 210, 211, 213, 216, 217, 218, 222, 226, 227, 228, 229, 232, 238, 242, 243, 246
Syracuse (Sicile), xxiv
Syrie, xxvii, xxv. — V. aussi Apamée et autres sites de Syrie

système iconographique, v. canon, iconographie, poncif, programme

T (mosaïque en), 8, 19, 34, 59-63, 65, 66, 70, 135
Tables Iliaques, XXX, 123, 124, 175-176
tablettes, 142, 170, 171, 172, 178, 179
tablinum, 15
Tabula Peutingeriana, 2
TAGGIURA (LYBIE), XIX
taille des tesselles, v. technique
Talthybios, 120
tapis, v. carpette
TARENTE (ITALIE), 81
Tarif de Dioclétien, XXVI, 223
Tartare, v. Hadès
TÉBESSA (ALGÉRIE), XXI
technique, XX, 79, 135, 136, 137, 138, 139
telestérion, XXVII. — V. aussi initiation, mystères
temple, XXIV, XXIX, 141, 146-147, 231. — V. aussi sanctuaire
temps 154. — V. aussi Aiôn, mois, saisons et aux noms des mois et des saisons
tentures (motif, roues, couronnes de), 49, 54, 99, 100-101
terminologie, XXXI, 29
terminus post quem, v. chronologie
terrasses, 7, 16
terre (élément), 155
terre battue, 10, 23
terre cuite, v. céramique
Tertullien, 147
tête, 7, 8, 41, 66, 67, 68, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 96, 107, 109, 117, 118, 149, 164, 173, 177, 183, 184, 189
Téthys, 86
textes anciens, 142, 160, 161. — V. aussi aux noms des **auteurs anciens**
thalamos, v. chambre nuptiale
THASOS (GRÈCE), XXX, 169
Théâtre, XXIV, XXXI, XXXIII, 124, 128, 142, 143, 147, 161, 162, 168, 169, 212
thème, thématique, v. canon, iconographie, poncif, programme
THÉMETRA (TUNISIE), 56, 77, 78, 88, 97, 102
Théodose, 244
THÉRA (GRÈCE), 235
thermes, XIX, XXII, 56, 77, 88, 90, 97
Thétis, XX, XXXII, 86, 129, 165, 166, 177
thiase, XXII. 175, 194. — V. aussi cortège
THINA (TUNISIE), XIX, 57, 63, 89, 91, 156
Thoôsa (nymphe), 195
THUBURBO MAJUS (TUNISIE), XXII, 52, 62, 114
Thucydide, 1, 198, 203, 238, 244
THUGGA, v. DOUGGHA
thyrse, 52, 57
THYSDRUS, v. EL DJEM
tiare de Saitapharnès, XXV, 119, 128, 167, 180, 181
Tibur, 147
tige, 33, 48, 49, 55, 66, 67, 72
tigre, 68
TIMGAD (ALGÉRIE), XX, 44, 51, 52, 61, 62, 64, 65, 76, 77, 78, 89, 93, 101, 108, 113, 175
TIPASA (ALGÉRIE), 65, 87
Tirynthe, XXXII, 170, 171, 172
tissu, v. vêtement
Tite Live, 142, 146
toge, 123
Toilette de Pégase, v. Pégase
toit, 21, 140
tombe, tombeau, XXIV, XXVIII, XXXI, 41, 102. — V. aussi funéraire
tradition iconographique, v. canon, iconographie, poncif
trapèze, trapézoïdal, 10, 13, 14, 16, 20, 21, 72, 80, 137
trépan, 8
tresse, 52, 53, 84, 92, 93, 98, 111, 113, 125
TRÈVES (ALLEMAGNE), 65
Trézène, XXXIII, 101, 160, 204, 205, 206, 209, 216, 219
triangle, triangulaire, 32, 35, 46, 49, 65, 70, 71, 74, 75, 111
triclinium, 10, 14, 19, 23, 62, 63, 76, 152, 158, 221, 222, 233. — V. aussi carré de *triclinium*, *oecus-triclinium*
triclinos d'Apamée, v. Apamée
trident, 49, 68, 97, 105, 160, 163, 199, 200
trident (bordure dite en), v. diapasons
TRIPOLITAINE (LIBYE), XVII, 42, 102. — V. aussi aux noms des sites de Tripolitaine
Triton, 162. — V. aussi ichtyocentaure

Troie (guerre de), v. Achille, Agamemnon, Briséis, Chrysès, Priam, Tables Iliaques, Ulysse
truite, 89
tuiles, 21
tuileau, 5, 15, 18, 135. — V. aussi béton
tunica manicata, v. vêtement
TUNIS, 17, 77, 78. — V. aussi Bardo (Musée du)
TUNISIE, tunisien, xix, xxi, xxiii, xxviii, xxxii, 42. — V. aussi aux noms des sites de Tunisie
U (mosaïque en), 8, 19, 59, 63-65
Ulysse, xxii, xxvii, 146, 176, 177
union, v. mariage
unité iconographique, v. programme
urne, 106, 119, 184, 185, 201. — V. aussi céramique, cratère, hydrie, vase, amphore,
UTHINA, v. OUDNA
UTIQUE (TUNISIE), xvii, 30, 44, 68, 81, 83, 87, 91. — Maison de la Cascade, xxi, 23, 89, 118
UZALIS (TUNISIE), xxviii, 42

V (tatouage en), 66, 7, 89
vase, 123, 124, 125, 127, 142, 153, 162, 164, 173, 174, 235, 236. — V. aussi amphore, céramique, hydrie, loutrophore, oenochoè, urne
VATICAN (MUSÉE DU), xxi, 97, 100, 128
venator, 124. — V. aussi *pueri venatores*
vendangeur, xxi, 68
Veneralia, xxiv, 217
Venus, v. Aphrodite
Vesta, 147
vestibule, 17, 37
vestigia, 34
vêtements, 96, 97, 99, 107, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 141, 160, 163, 164, 165, 166, 169, 173, 174, 178, 180, 181, 183, 184, 185, 190, 191, 196, 198, 211, 212, 215, 245-246
Victoire, 81, 82, 83, 120, 158, 172, 173, 179, 184, 189, 193, 208, 217, 218
VIENNE (ISÈRE) (FRANCE), xx, xxii
Vieux de la Mer, 90, 143, 149, 195. — V. aussi Nérée, Océan, Phorkys, Protée
vigne, 34, 53, 140, 152
Virgile, xxvii, 85, 128, 146, 147, 148, 149, 197, 224
viridarium, 9, 10, 15, 17, 19, 20, 21, 80, 82, 88, 90. — V. aussi jardin
visage, v. tête
vitraux, 141
Vitruve, 151, 152
voile, v. vêtement
volatile, v. oiseau
volumen, 178, 179
volute, 12, 115
voûte, 14
vrille, 56, 115

WIEN (AUTRICHE), 81

xenia, xxv, 34, 53, 110-114, 144, 150-155, 156, 157, 165, 219-220, 226, 238

ZAGHOUAN (TUNISIE), 51
Zeus, xxvi, 81, 86, 87, 146, 202, 219, 221, 230, 233, 235
ZLITEN (LIBYE), xxiii, 104
Zodiaque, 154, 220
Zonaras, 1

TABLE DES PLANCHES

I. La maison des Nymphes, vue du Sud-est (état actuel).
II. 1. Coupe des niveaux d'effondrement et de remblai.
  2. Le *viridarium*, en cours de fouille.
III. 1. Le bassin B 1, en cours de fouille.
  2. Tête en marbre trouvée dans les remblais, cf. p. 8, n. 21
IV. L'*atrium* A 1, vu du péristyle.
V. Les mosaiques **1** (au fond), **2** (seuil) et **3** (premier plan), pavant les pièces I et II.
VI. La mosaïque **1** (détail).
VII. Piazza Armerina, pavement géométrique (détail).
VIII. Maison des Nymphes, les mosaïques **4** (premier plan) et **5** (au fond), pavant les pièces IV et V.
IX. 1. La mosaïque **5** (détail de la bordure).
  2. La mosaïque **6**, pavant la pièce VI.
X. La mosaïque **7** (détail), pavant l'*atrium* A 1.
XI. La mosaïque **8** (fragment subsistant du décor figuré), pavant la partie ouest du *cubiculum* C 1.
XII. La mosaïque **10**, pavant la pièce VII (vue du Nord-Ouest).
XIII. La mosaïque **10** (détail: le coin Sud-Ouest).
XIV. 1. Mosaïque **10** (détail: le médaillon A).
  2. Mosaïque **10** (détail: le médaillon C).
XV. 1. Mosaïque **10** (détail: le médaillon D).
  2. Mosaïque **10** (détail: le médaillon F).
XVI. 1. Mosaïque **10** (détail: le médaillon H).
  2. Mosaïque **10** (détail: le médaillon K).
XVII. 1. Mosaïque **10** (détail: le médaillon L).
  2. Mosaïque **10** (détail: le médaillon R).
XVIII. 1. Piazza Armerina, pavement géométrique.
  2. Piazza Armerina, pavement géométrique.
XIX. 1. Piazza Armerina, pavement géométrique.
  2. Piazza Armerina, pavement géométrique.

XX. Maison des Nymphes, mosaïque **11**, vue générale.
XXI. 1. Mosaïque **11** (détail : fleuron de type I).
2. Mosaïque **11** (détail : fleuron de type III).
XXII. Maison des Nymphes, mosaïque **12**.
XXIII. Partie ouest de l'*oecus-triclinium*, vue du Sud, depuis le péristyle (du premier plan au fond : bordure de la mosaïque **18**, mosaïque **16** de seuil, mosaïques **13** et **14** en T + U pavant l'*oecus-triclinium*).
XXIV. Partie est de l'*oecus-triclinium*, vue du Nord, depuis le fond de l'*oecus* (du premier plan au fond, successivement : mosaïques **14** et **13**; au fond, le péristyle et la mosaïque **18**).
XXV. 1. Partie sud-est de l'*oecus*, vue de l'Ouest.
2. Partie sud-ouest de l'*oecus*, vue de l'Est.
XXVI. 1. Piazza Armerina, mosaïque du péristyle (détail).
2. Piazza Armerina, médaillon central de la mosaïque à scène érotique.
XXVII. 1. Maison des Nymphes, mosaïque **14** (fragment subsistant au fond de l'*oecus*).
2. Mosaïque **14** (détail du champ).
XXVIII. Mosaïque **15** (seuil principal de l'*oecus*), partie centrale et droite.
XXIX. Mosaïque **15**, partie centrale et gauche.
XXX. Piazza Armerina, mosaïque du combat d'Eros et Pan (détail).
XXXI. 1. Villa Constantinienne d'Antioche, panneau de la bordure du pavement de la pièce 1.
2. Piazza Armerina, mosaïque de la Grande Chasse (détail).
XXXII. 1. Maison des Nymphes, mosaïque **16** (seuil ouest de l'*oecus*).
2. Mosaïque **17** (seuil Est de l'*oecus*).
XXXIII. Le péristyle de la maison des Nymphes, aile nord.
XXXIV. Mosaïque **25**, partie centrale et gauche.
XXXV. Mosaïque **25**, partie centrale et droite.
XXXVI. Le péristyle de la maison des Nymphes, aile Est.
XXXVII. Le péristyle, aile ouest, vue du Sud.
XXXVIII. Le péristyle, aile sud, vue de l'Est.

XXXIX. 1. Le péristyle, coin nord-ouest (à gauche, l'entrée de la pièce VII).
2. Le péristyle, coin nord-est (au fond, la pièce XI et la mosaïque **28**).
XL. 1. Mosaïque **18**, bordure et champ (détail).
2. Mosaïque **18**, (détail : *infula* figurée sur la bande de raccord entre bordure et bassin B 3).
XLI. 1. Piazza Armerina, pavement géométrique (détail).
2. Pavement du Musée du Bardo (Tunis) en provenance de Carthage (?).
XLII. Le bassin B 3 (au premier plan, la mosaïque **18**; au fond, tapissant la paroi du bassin, la mosaïque **20**).
XLIII. 1. Mosaïque **20**, partie gauche.
2. Mosaïque **20**, partie centrale.
XLIV. 1. Mosaïque **20**, partie droite.
2. Mosaïque **20**, détail de la partie gauche.
XLV. Mosaïque **20** (détail : l'inscription).
XLVI. L'*atrium* A 2, partie ouest (vue du Sud), avec les restes de la mosaïque **22**.
XLVII. 1. Mosaïque **22** (détail)
2. Mosaïque **23** (en dessous) et bordure nord de la mosaïque **28** (au-dessus), vues du Sud.
XLVIII. Panneau figuré, champ et bordure de la mosaïque **24**.
XLIX. Mosaïque **24** (détail de la bordure et du champ).
L. 1. Mosaïque **25** avant dépose (vue du Nord-Ouest).
2. Mosaïque **25** (détail : décor géométrique, après dépose).
LI. Mosaïque **26** (seuil de la pièce X).
LII. Mosaïque **27** (détail : le panneau figuré, avant dépose).
LIII. Mosaïque **27**, pavant la pièce X (après dépose du panneau figuré). Au premier plan, bordure de la mosaïque **24**.
LIV. Mosaïque **27** (détail : le panneau figuré après dépose).
LV. Pompéi, Maison de l'Epigramme (peinture).
LVI. 1. Aile Est de la maison des Nymphes (du premier plan au fond, successivement : partie sud de l'*atrium* A 2, pièce XI avec la mosaïque **28**, puis les pièces XII, XIII et XIV).
2. Mosaïque **28** (détail : bordure et champ).

LVII. Mosaïque **28** (détail : les médaillons, vus du Nord).
LVIII. Mosaïque **28** (détail : les médaillons, vus du Sud).
LIX. 1. Mosaïque **28** (détail : le médaillon c).
  2. Mosaïque **28** (détail : le médaillon d).
LX. 1. Mosaïque **28** (détail : le médaillon f).
  2. Mosaïque **28** (détail : le médaillon a).
LXI. Mosaïque **29** (seuil de la pièce XII).
LXII. 1. L'aile Est vue du Sud (du premier plan au fond, successivement : la pièce XIV avec la mosaïque **32**, la pièce XIII avec la mosaïque **31**, puis les pièces XII et XI).
  2. Mosaïque **30**, pavant la pièce XII (après dépose du panneau figuré).
LXIII. Trois représentations d'Apollon en peinture grecque et romaine.
LXIV. 1. Mosaïque **30** (détail du panneau figuré : le groupe de gauche).
  2. Mosaïque **30** (détail du panneau figuré : le groupe de droite).
LXV. 1. Mosaïque **30** (détail : jambe du personnage central).
  2. Mosaïque **30** (détail : jambes des personnages formant le groupe de droite).
LXVI. Mosaïque **32**, champ et bordure.
LXVII. 1. Piazza Armerina, pavement géométrique (détail).
  2. Carthage, Maison du Paon, décor géométrique (détail).
LXVIII. Cista étrusque du British Museum (Walters 640).
LXIX. 1. Peinture de la paroi extérieure du bassin B 2, et bordure interne de la mosaïque **22**.
  2. Fragment de peinture murale ayant décoré les parois de la pièce XII.
LXX. 1. Mosaïque **10** (détail : le médaillon W).
  2. Mosaïque **10** (détail : rose pointant vers le médaillon W).
LXXI. 1. Mosaïque **10** (détail : le médaillon β).
  2. Mosaïque **10** (détail : le médaillon γ).
LXXII. Mosaïque **11** (détail : le fleuron de type II).

LXXIII. 1. Mosaïque **13** (détail de la bordure, à l'Est).
2. Mosaïque **13** (détail de la bordure, au Sud).
LXXIV. 1. Mosaïque **13** (détail de la bordure, le coin nord-est).
2. Mosaïque **13** (détail de la bordure, le coin sud-ouest; et mosaïque **16**).
LXXV. Mosaïque **15** (détail).
LXXVI. 1. Mosaïque **15** (détail : L'Eros de droite).
2. Mosaïque **15** (détail : les rosiers de gauche).
LXXVII. Mosaïque **18** (détail du champ).
LXXVIII. 1. Mosaïque **19**, vue générale avant dépose.
2. Mosaïque **19** (détail : la tête des coqs).
LXXIX. Mosaïque **19** (détail : le coq de gauche).
LXXX. Mosaïque **20** (détail : la tête d'Océan).
LXXXI. Mosaïque **20** (détail : poissons du groupe de gauche).
LXXXII. Poséidon et Amymonè (panneau figuré de la mosaïque **24**).
LXXXIII. 1. Mosaïque **28** (détail : le médaillon b).
2. Mosaïque **28** (détail : le médaillon e).
LXXXIV. 1. Mosaïque **30** (détail du champ et de la bordure).
2. Mosaïque **30** (détail du champ).
LXXXV. Mosaïque **31** (détail du champ).
LXXXVI. 1. Mosaïque **31** (détail du groupe de droite).
2. Mosaïque **31** (détail du groupe central).
LXXXVII. Mosaïque **32** (détail du champ et de la bordure).
LXXXVIII. 1. Mosaïque **32** après dépose.
2. Mosaïque **32** (détail du panneau figuré : tête du personnage central).
LXXXIX. Le panneau figuré de la mosaïque **30**.
XC. Le panneau figuré de la mosaïque **31**.
XCI. Le panneau figuré de la mosaïque **32**.

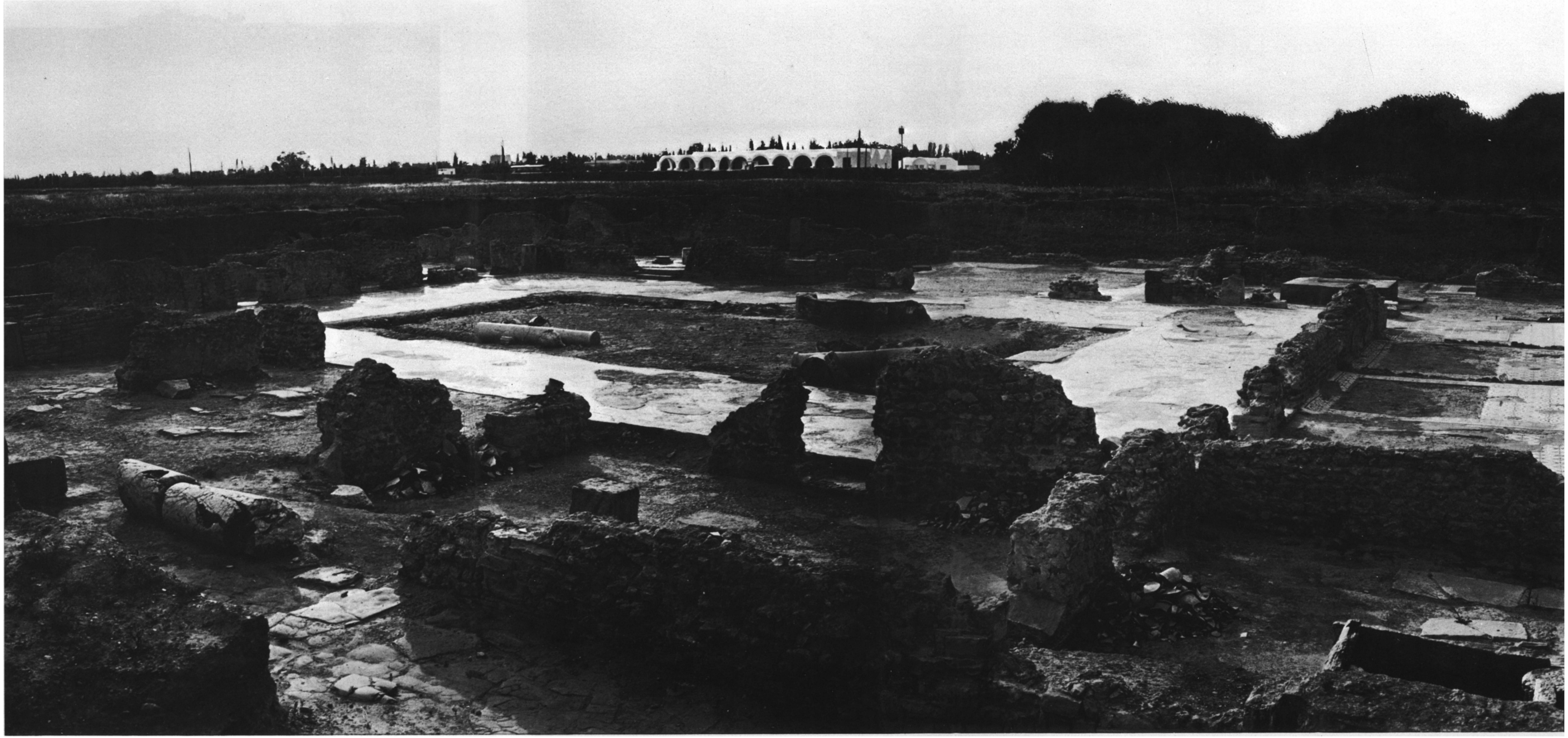
Plan : Relevé des pavements de la maison des Nymphes, avec un plan schématique indiquant la disposition respective des pièces et des mosaïques.

Origine des documents :
Les planches XXXIV, XXXV, LII, LXXXII, LXXXIX, XC et XCI reproduisent des diapositives ektachrome 9 × 13 réalisées en été 1967 par Monsieur Jean-Marc Vène.

Planche XXXI, 1 : cliché du Musée du Louvre.
Planche LXIII : clichés de l'Institut archéologique allemand de Rome.
Planche LXVIII : clichés du British Museum.

Les autres photographies sont de l'auteur, assisté de ses amis.

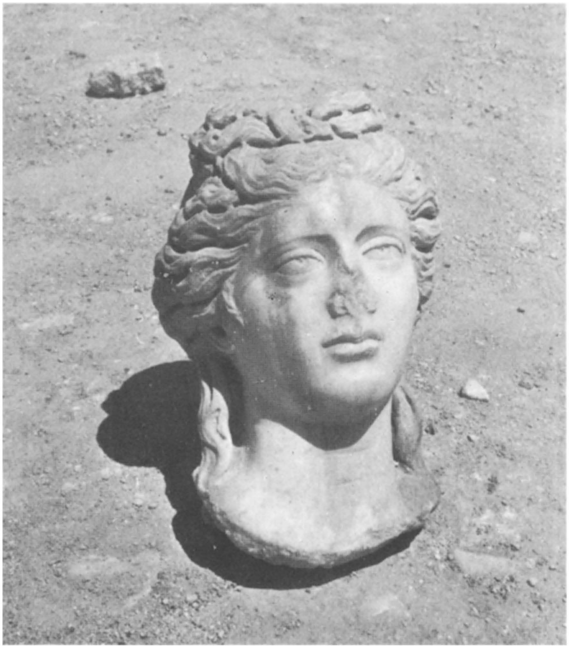
Les plans ont été dessinés par Monsieur Richard Prudhomme, à partir des relevés de Messieurs J. Gretzinger et S. Belhadj.



1

2

1



2

Planche IV

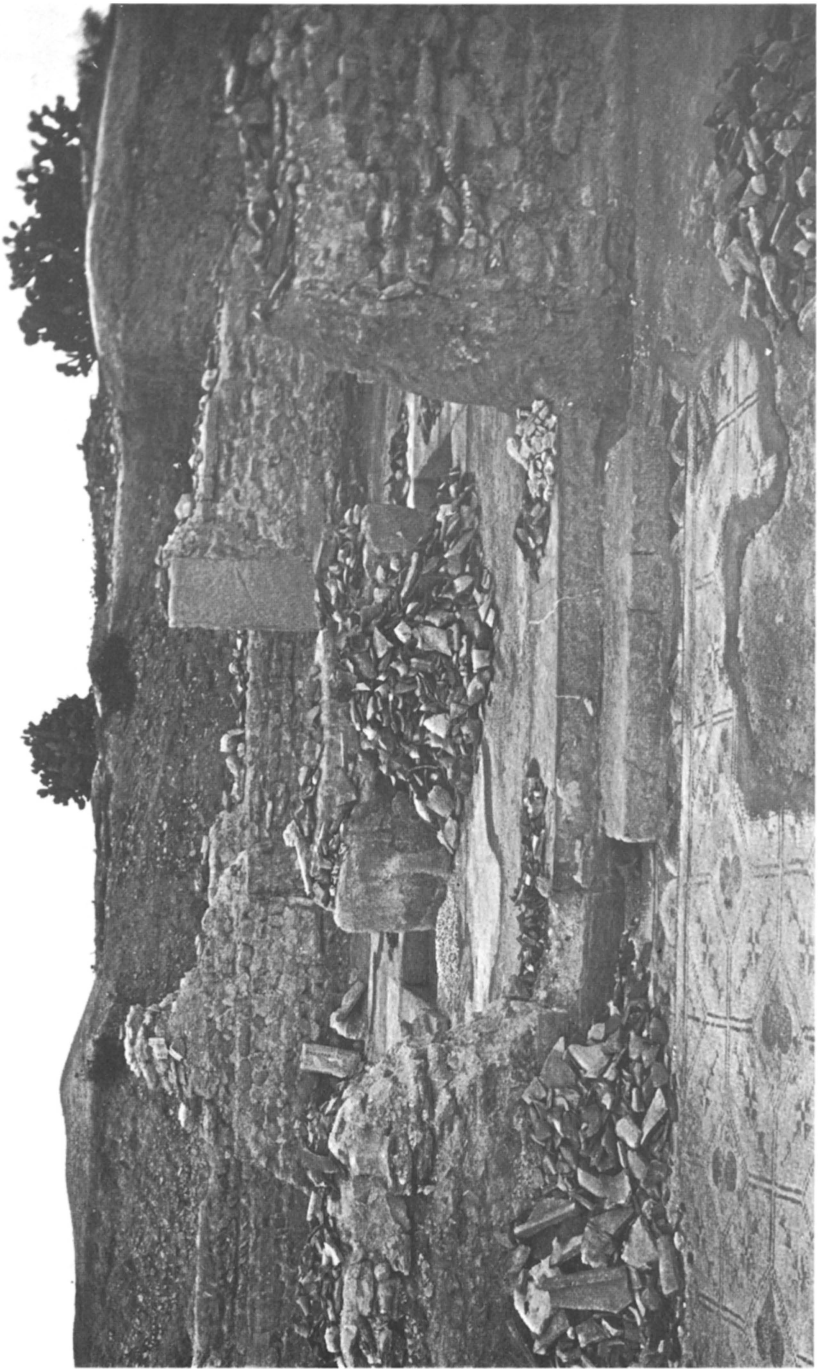
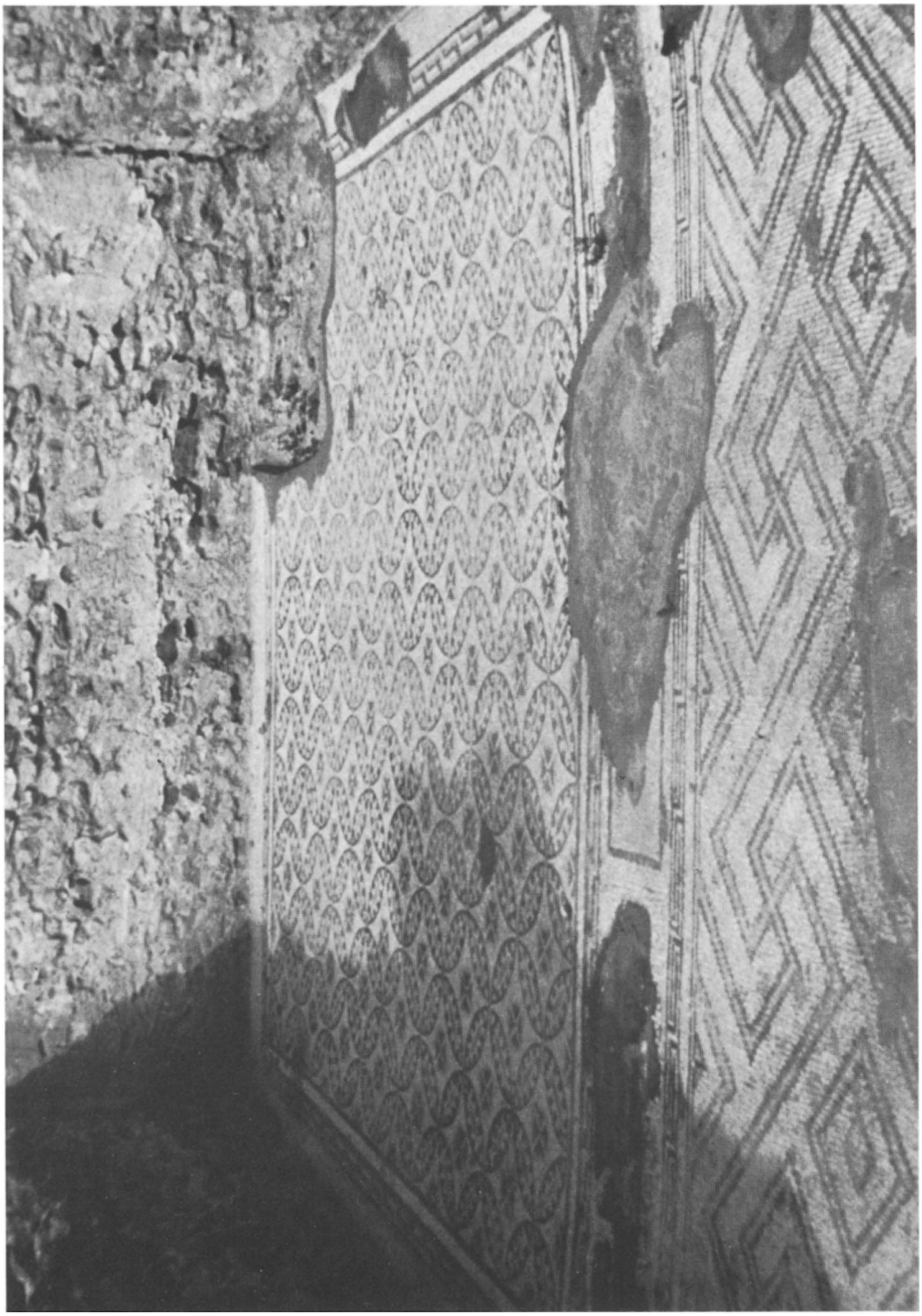
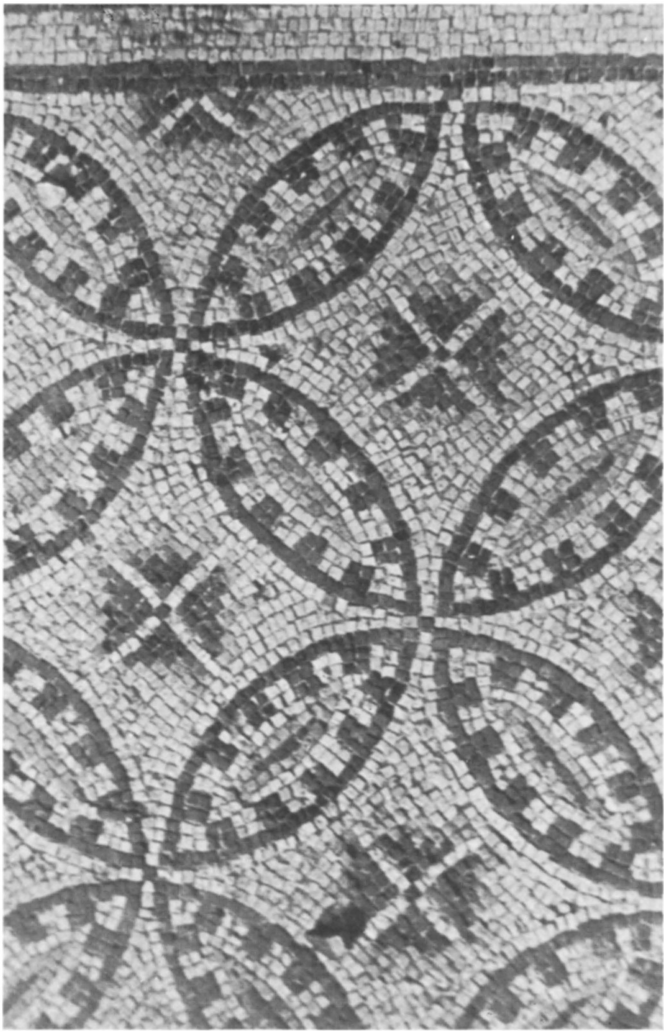


PLANCHE V





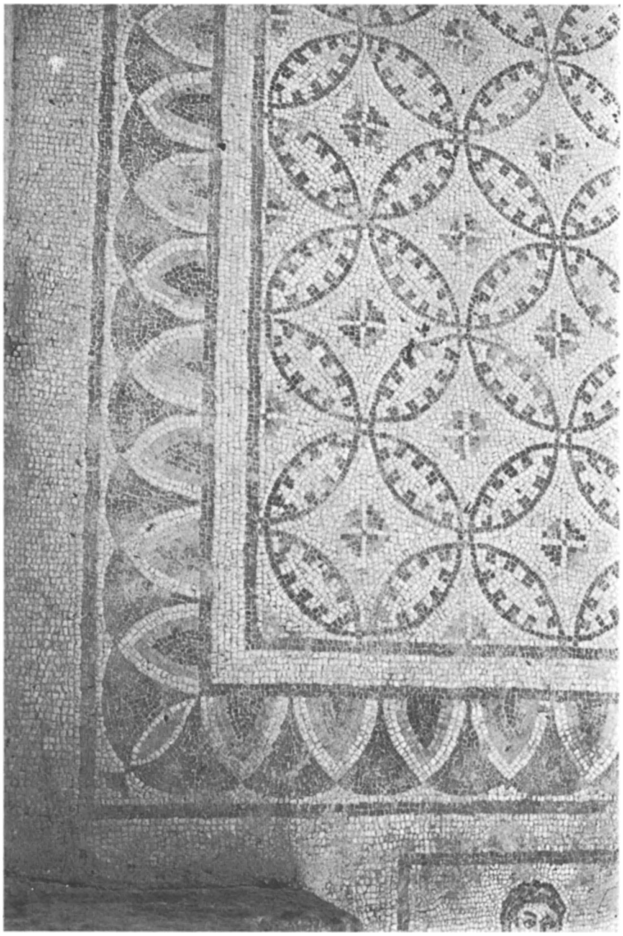
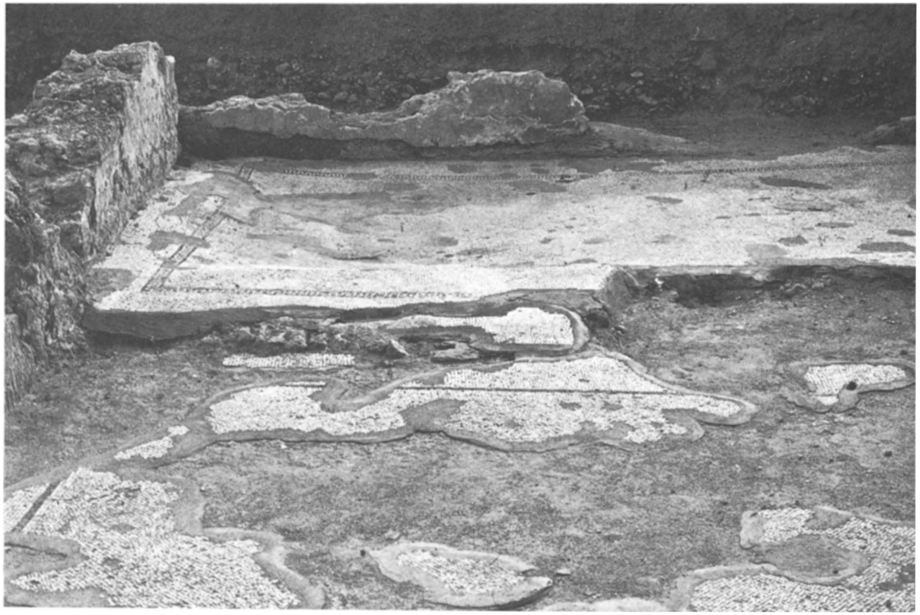
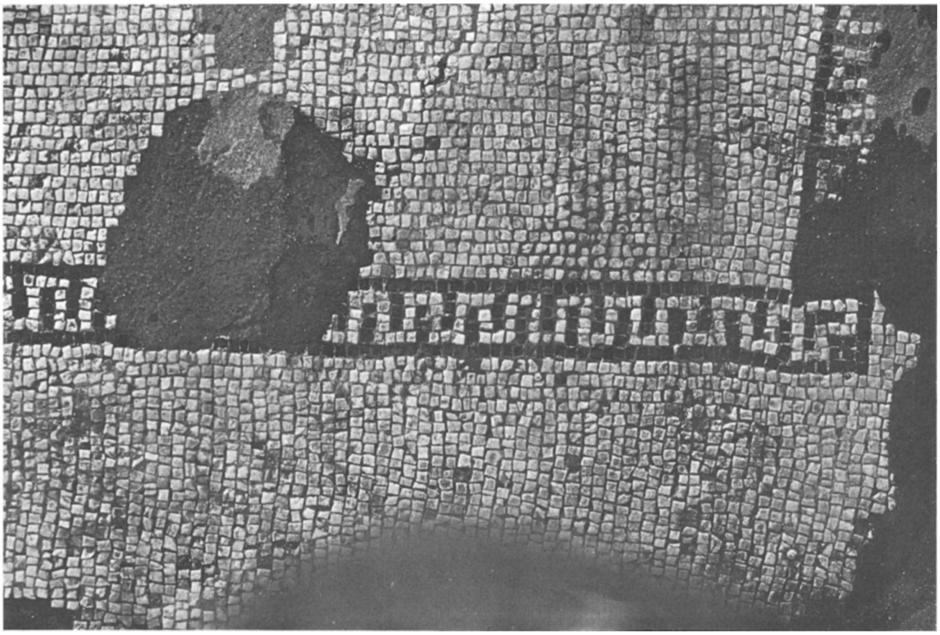
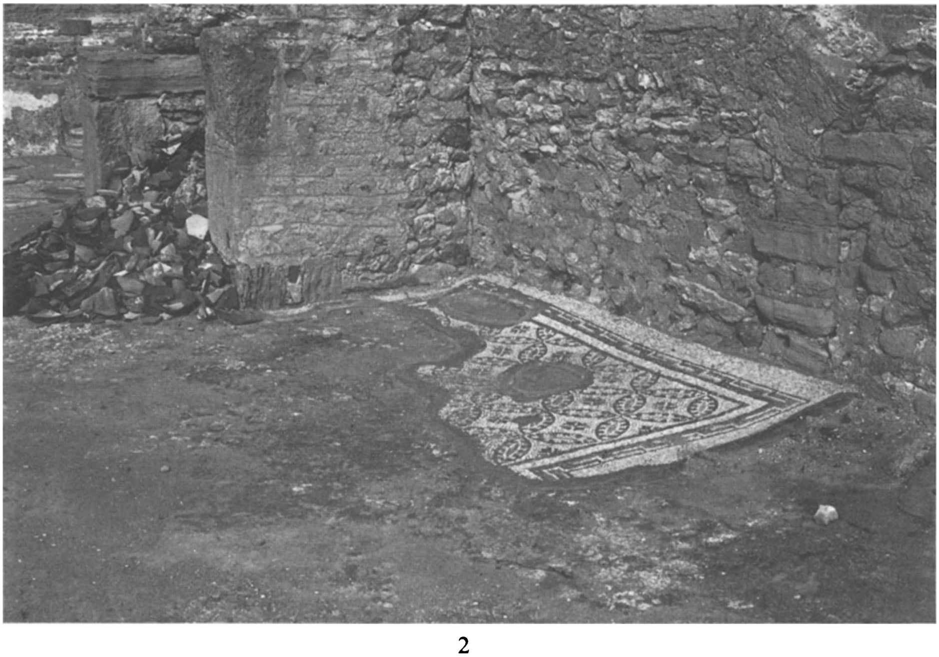


PLANCHE VIII

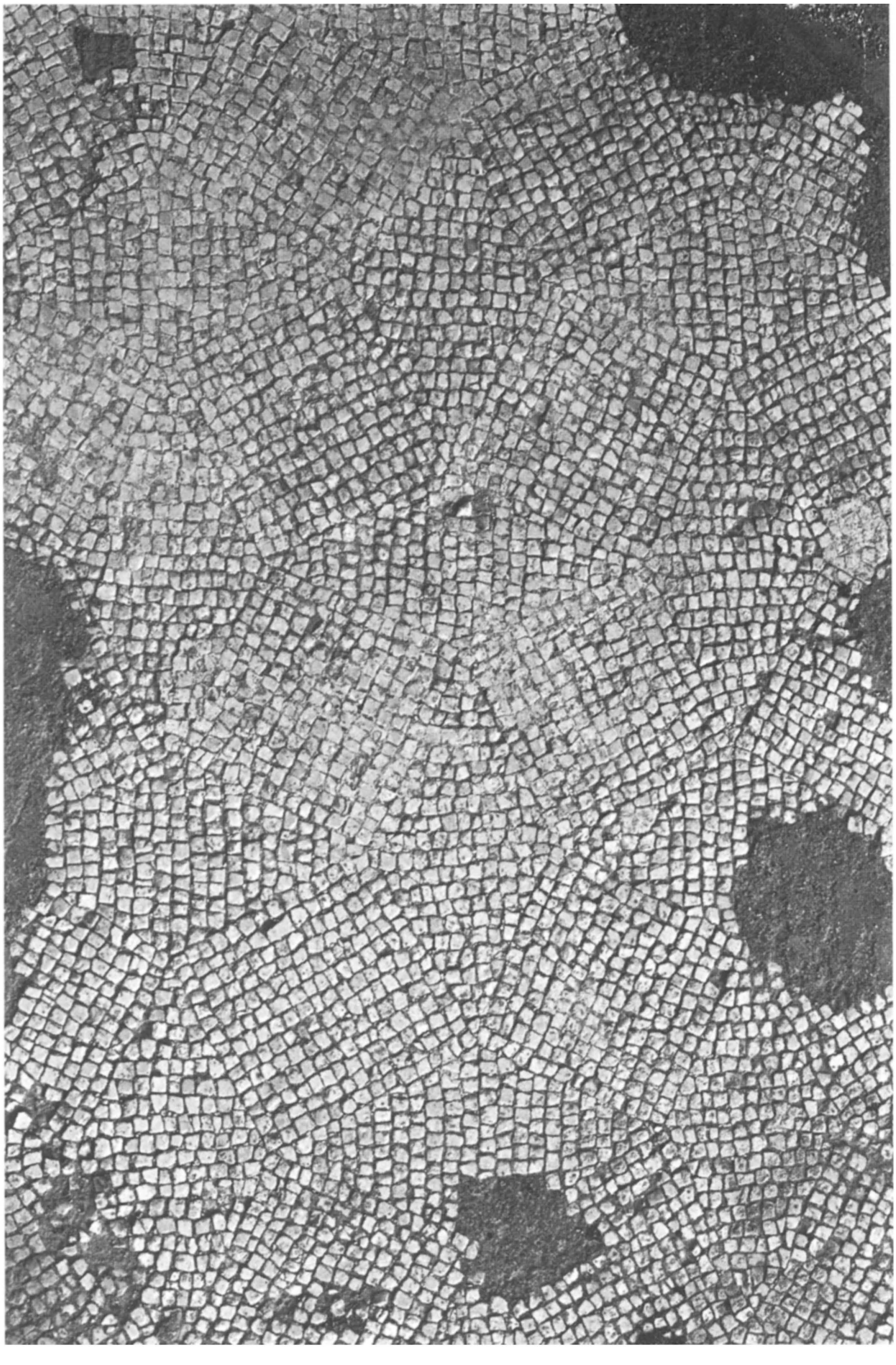


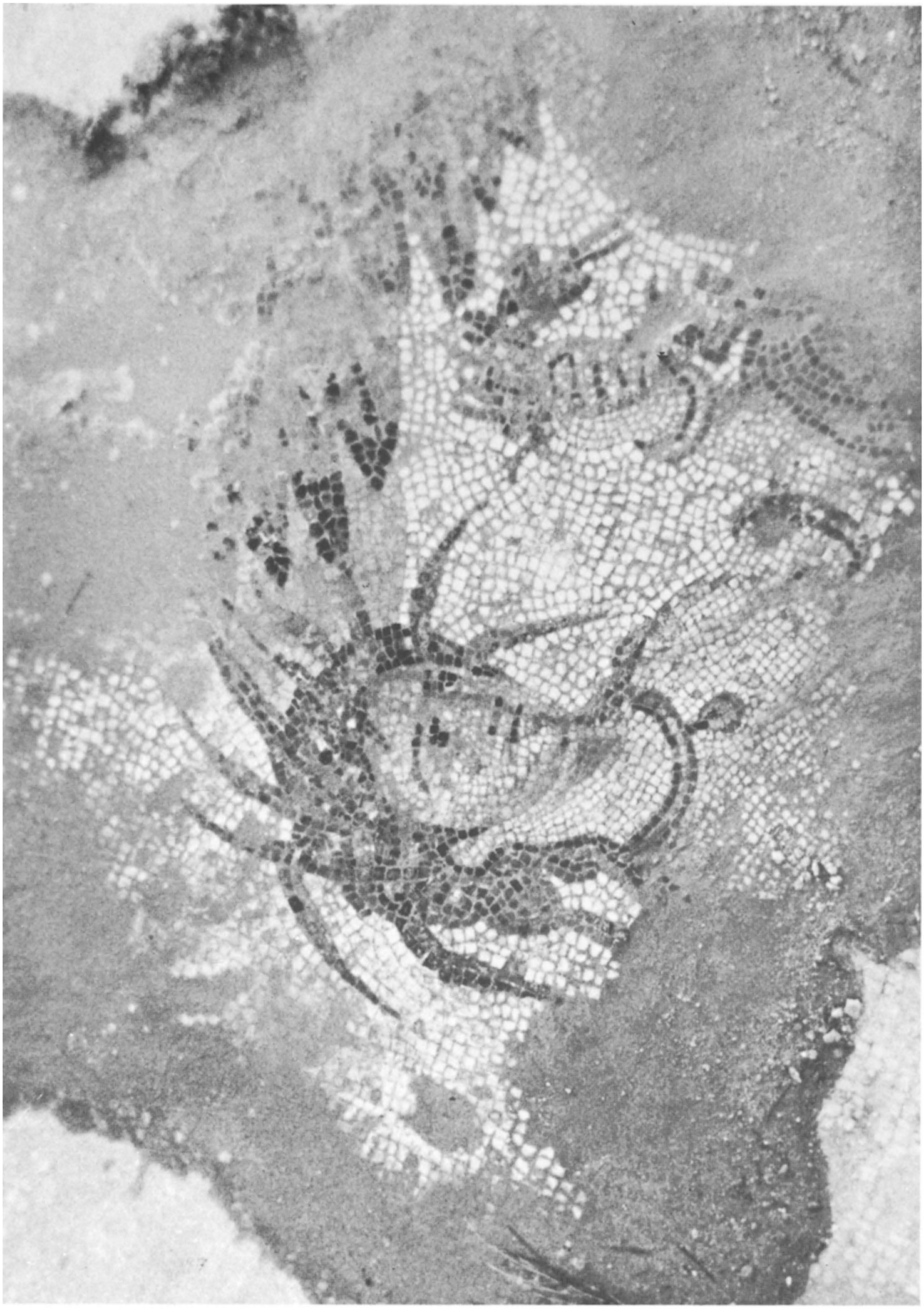


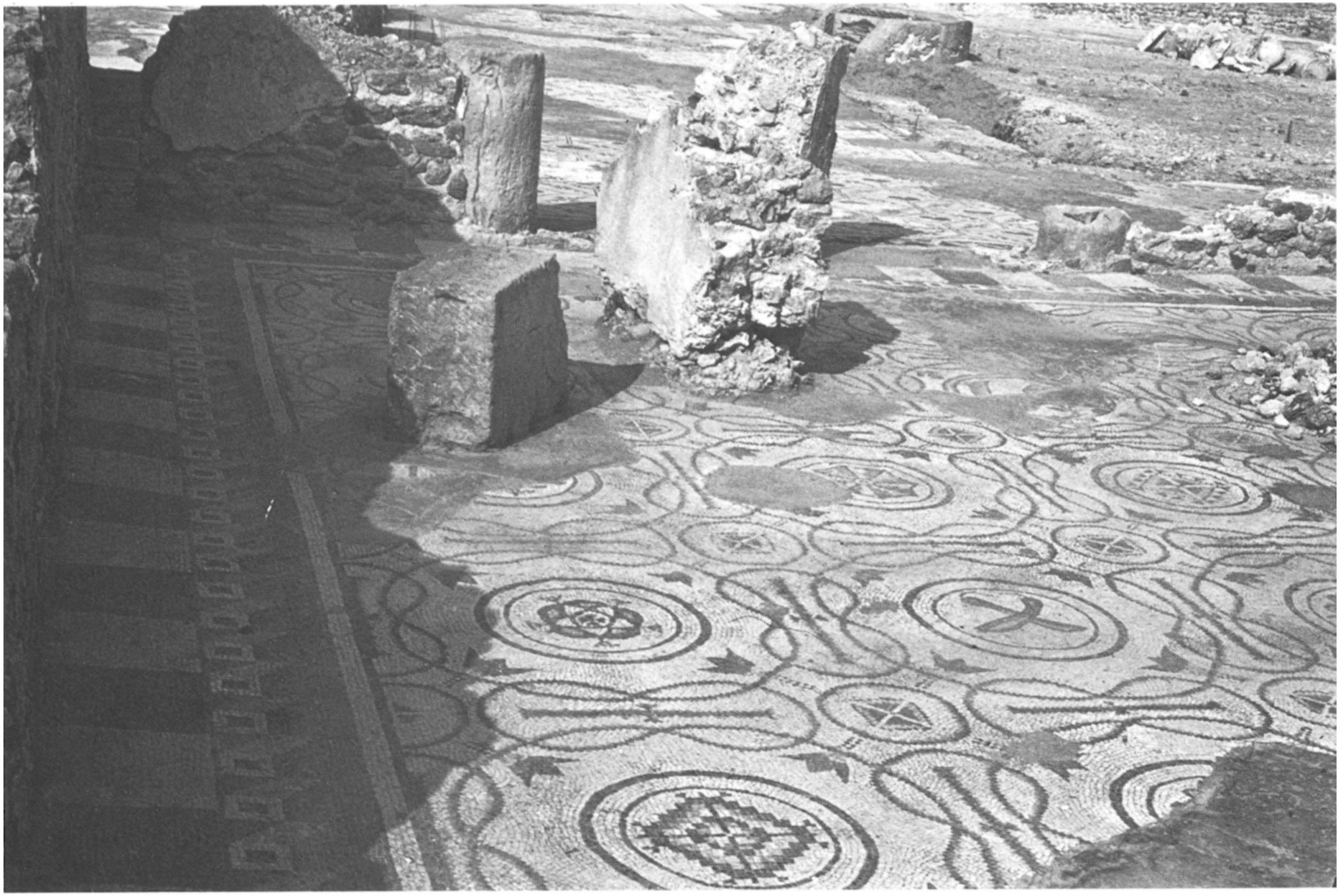
1

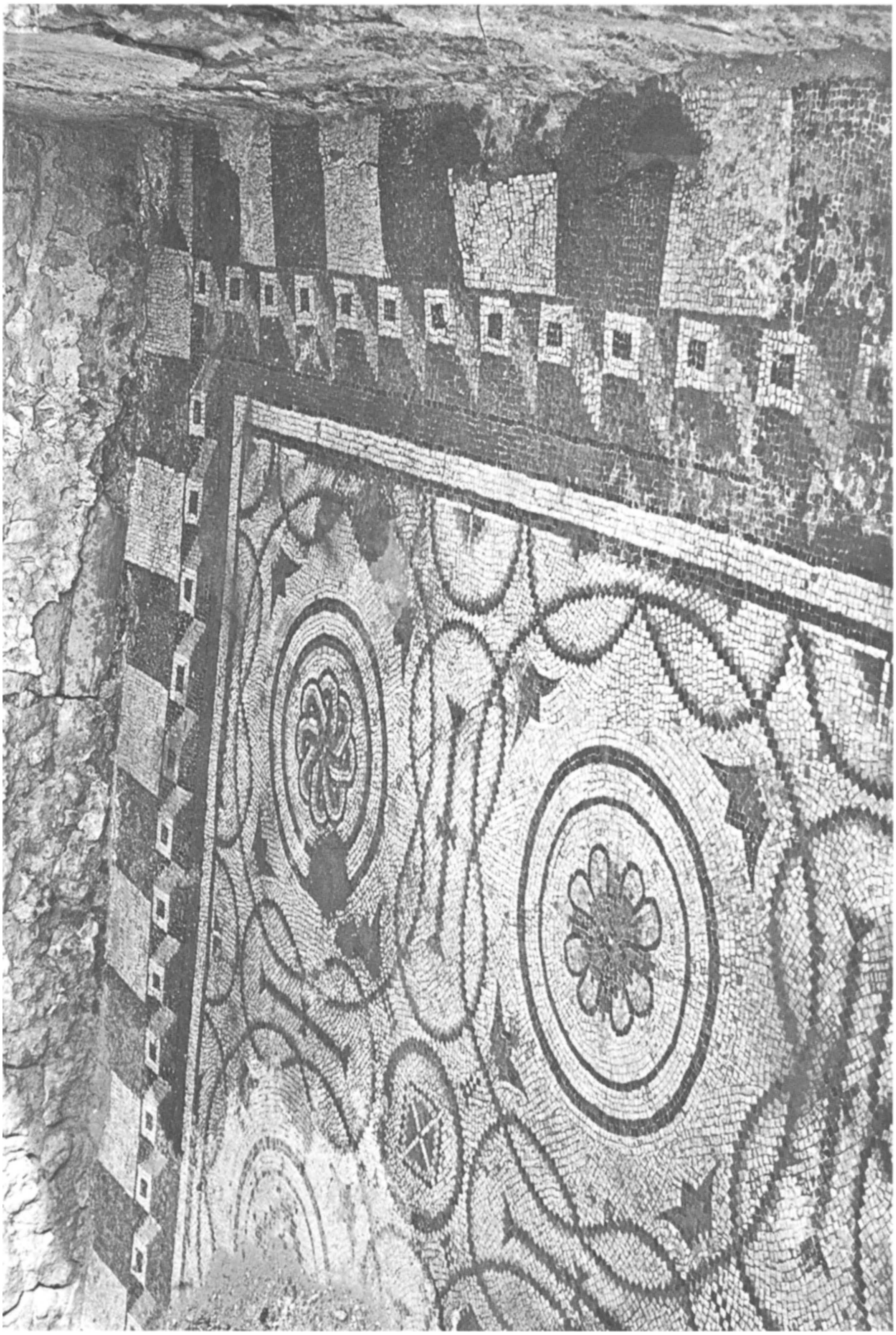


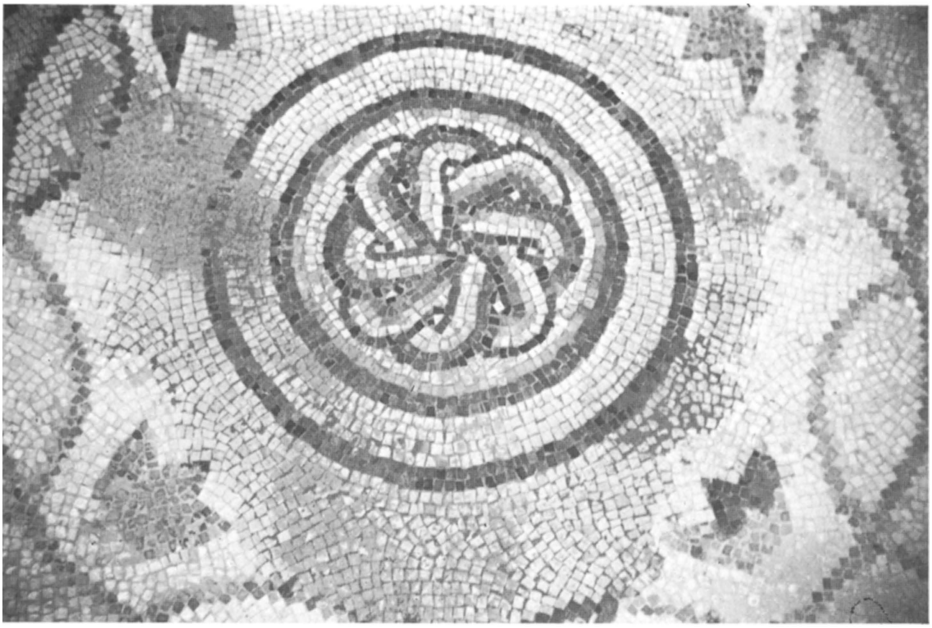
2



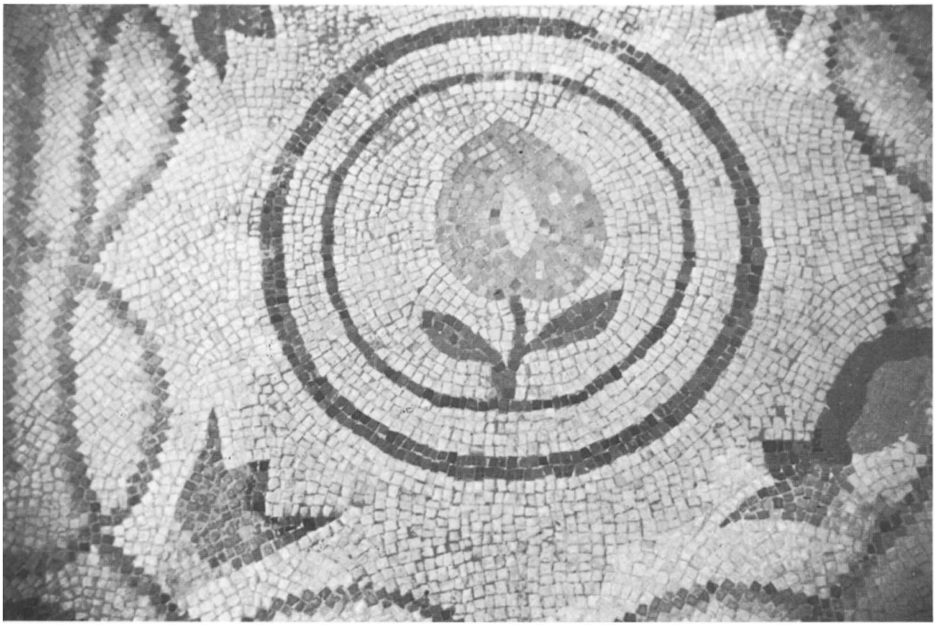




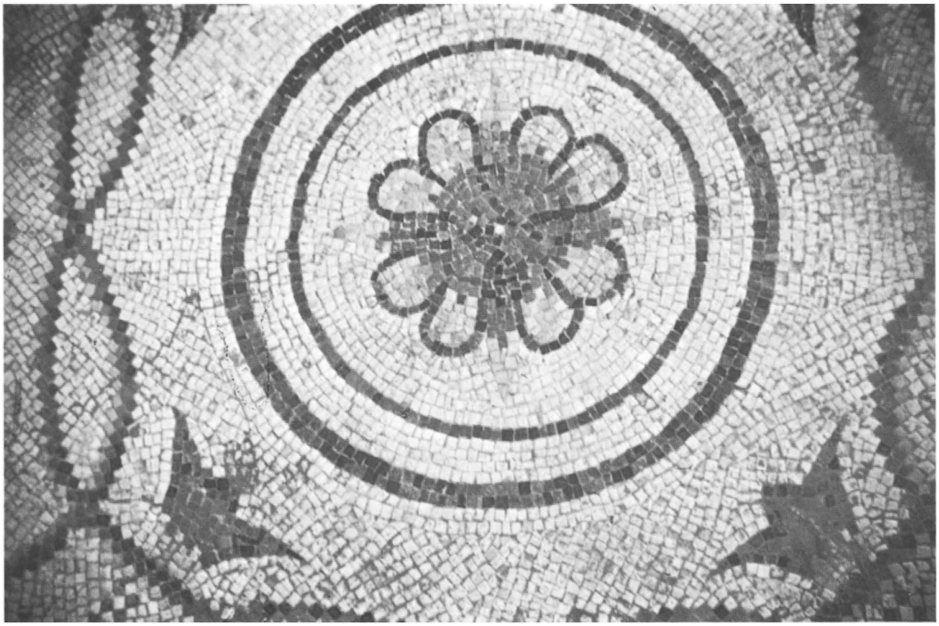




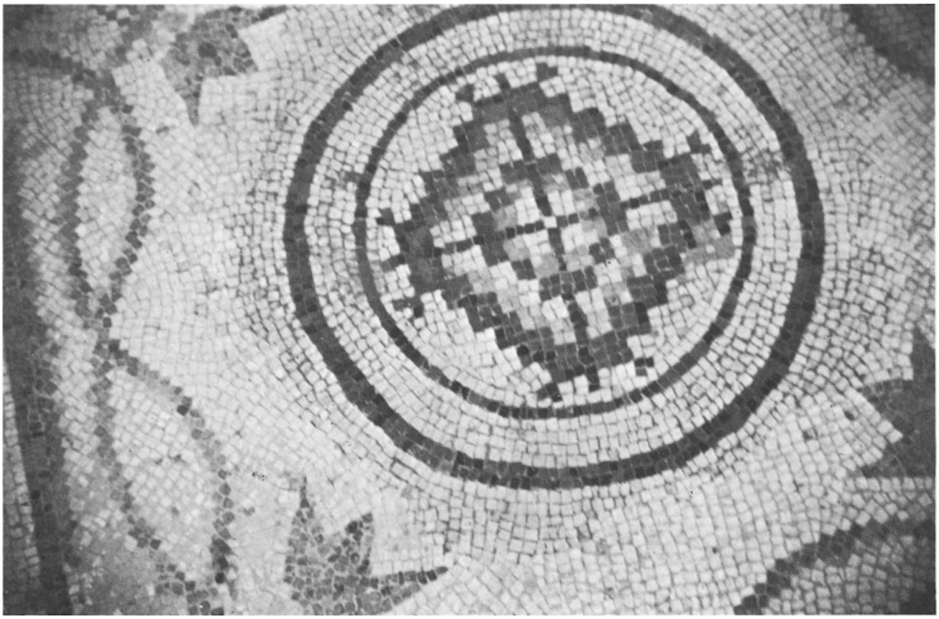
1



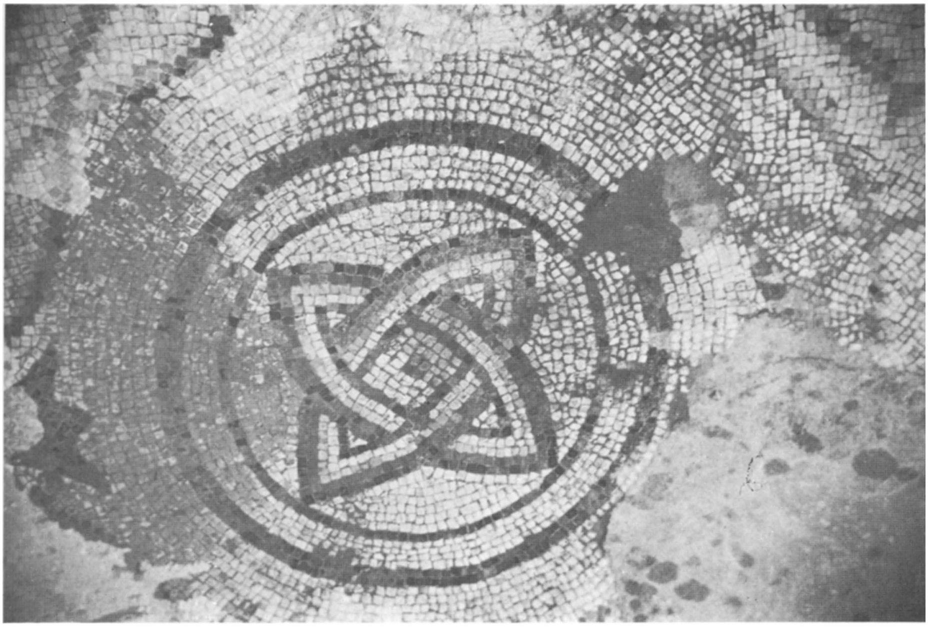
2



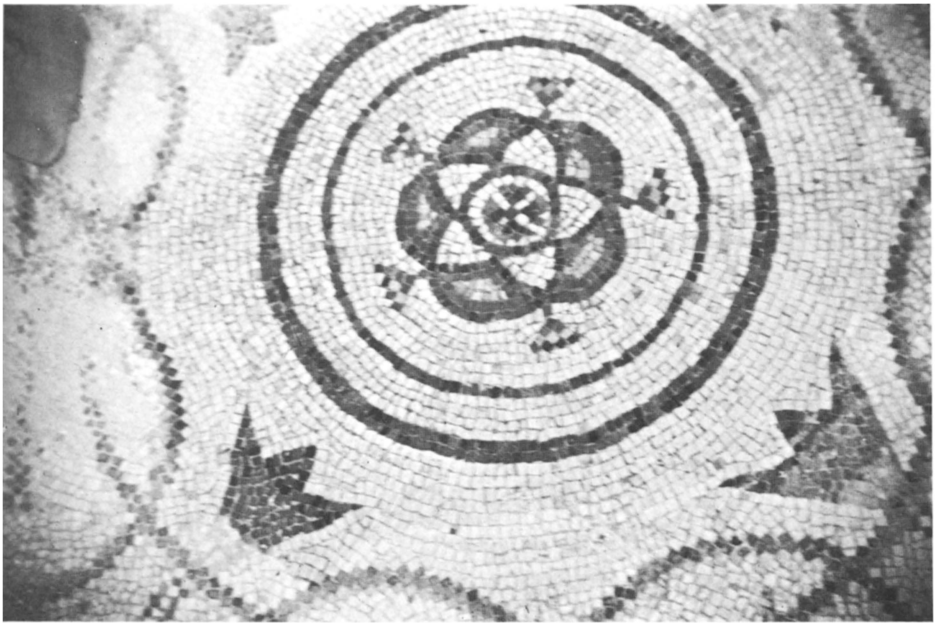
1



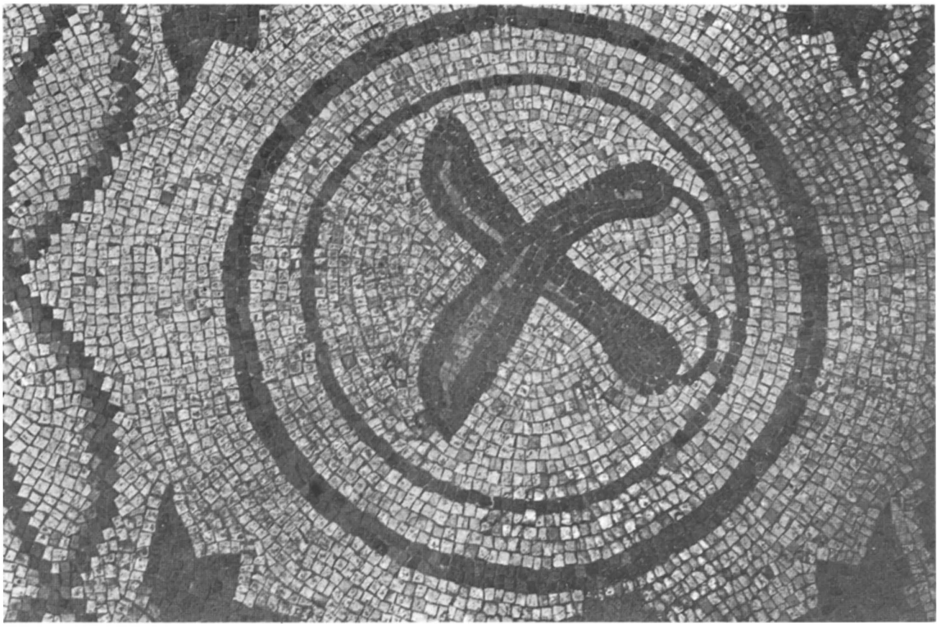
2



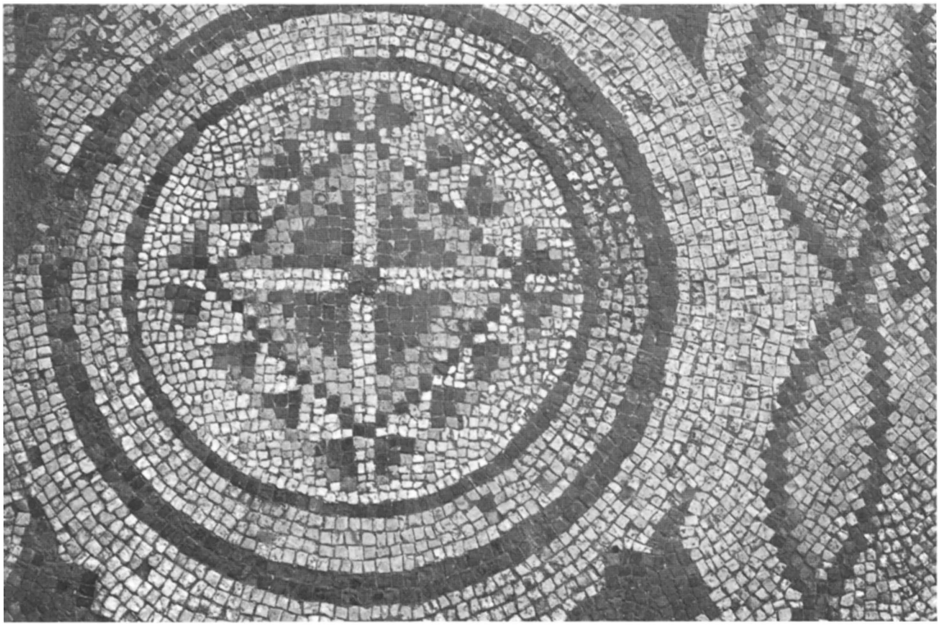
1



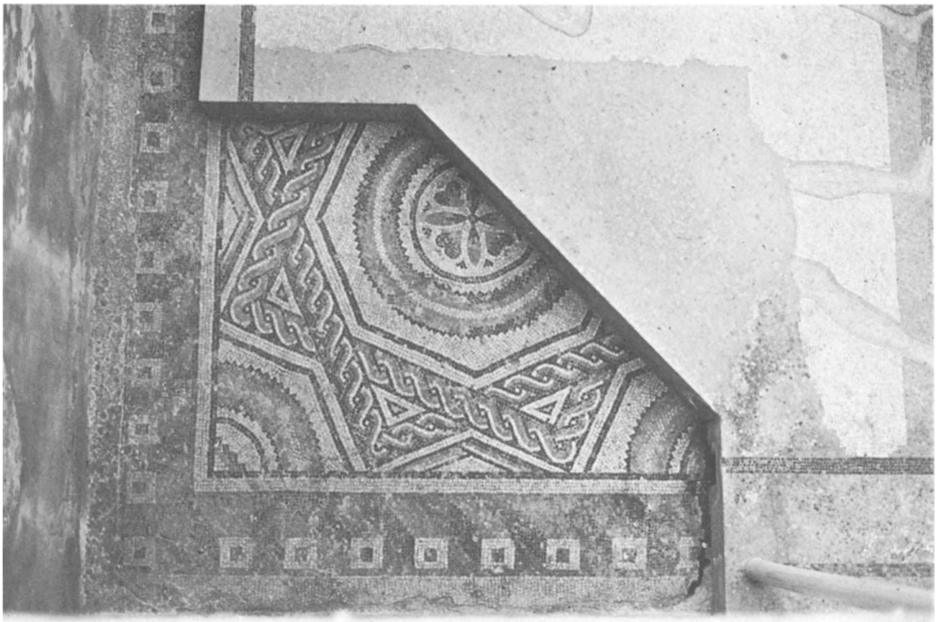
2



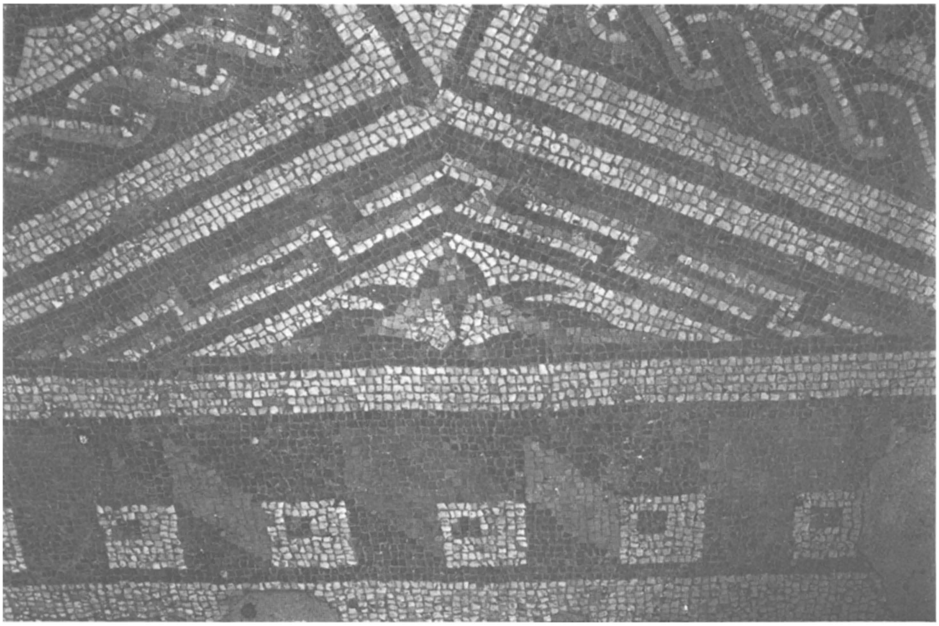
1



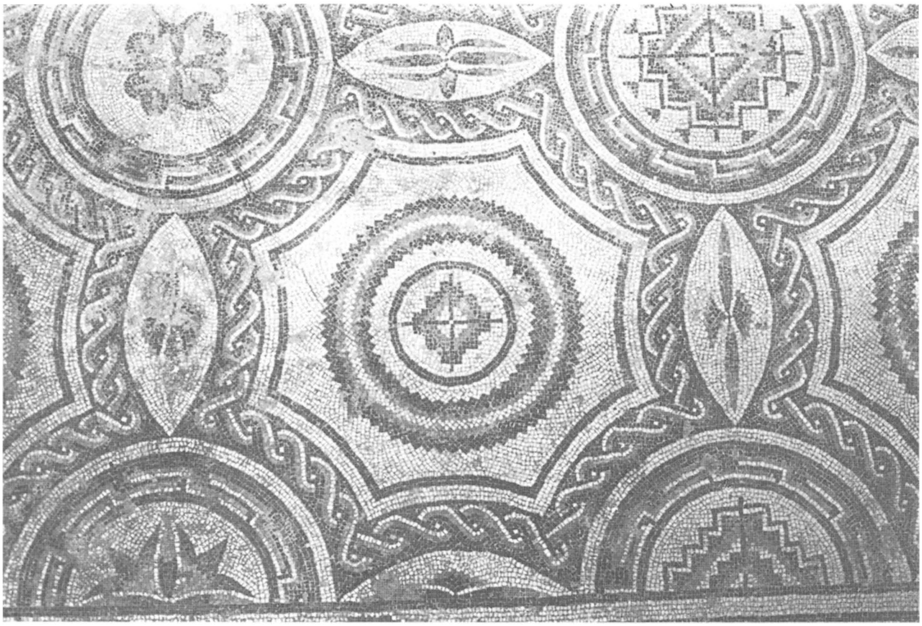
2



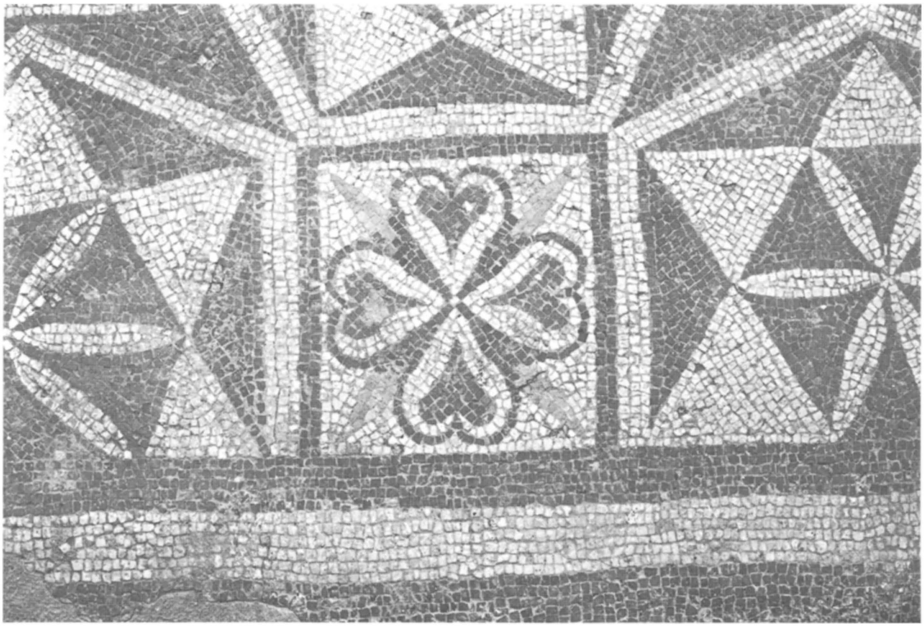
1



2

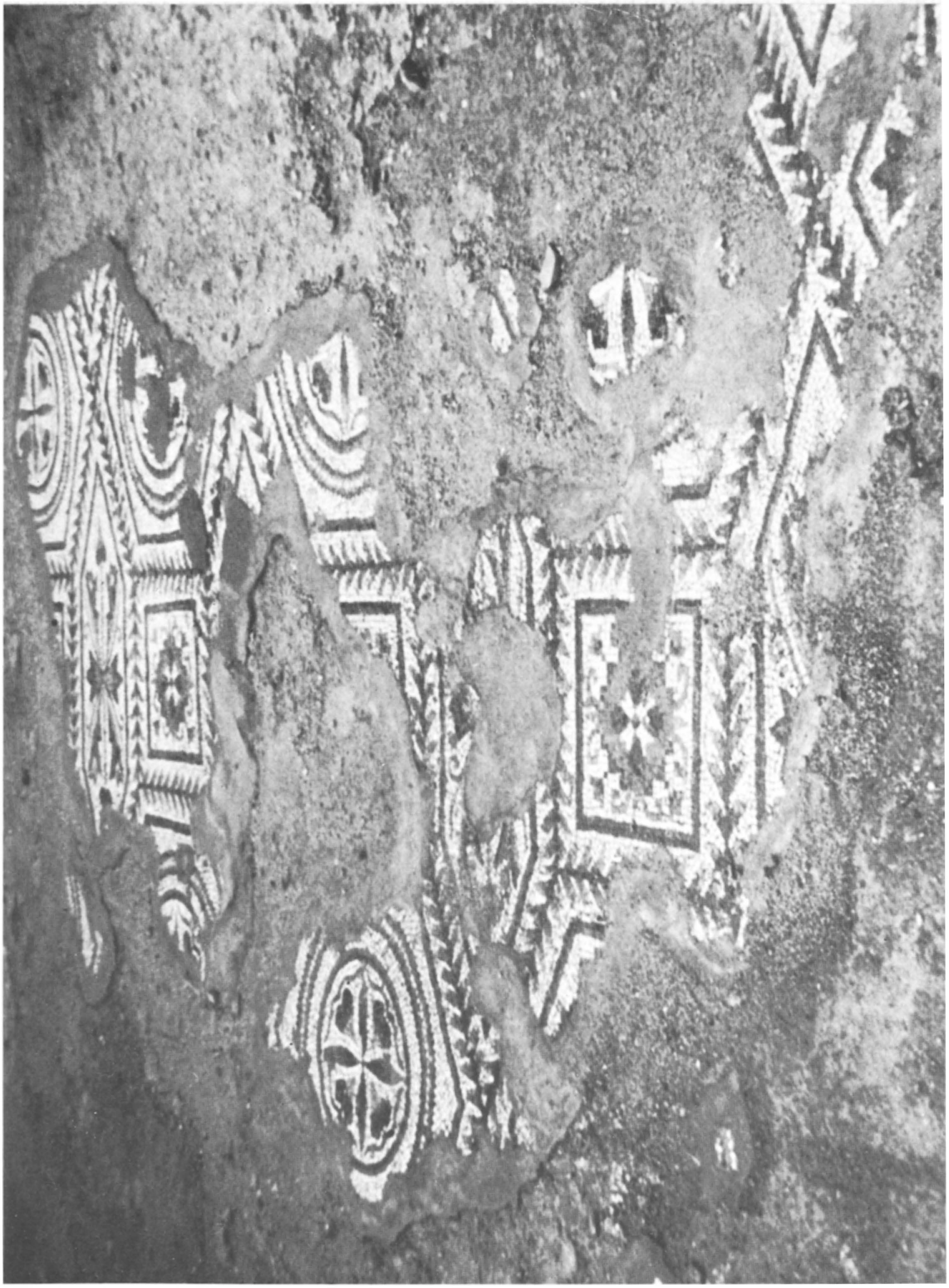


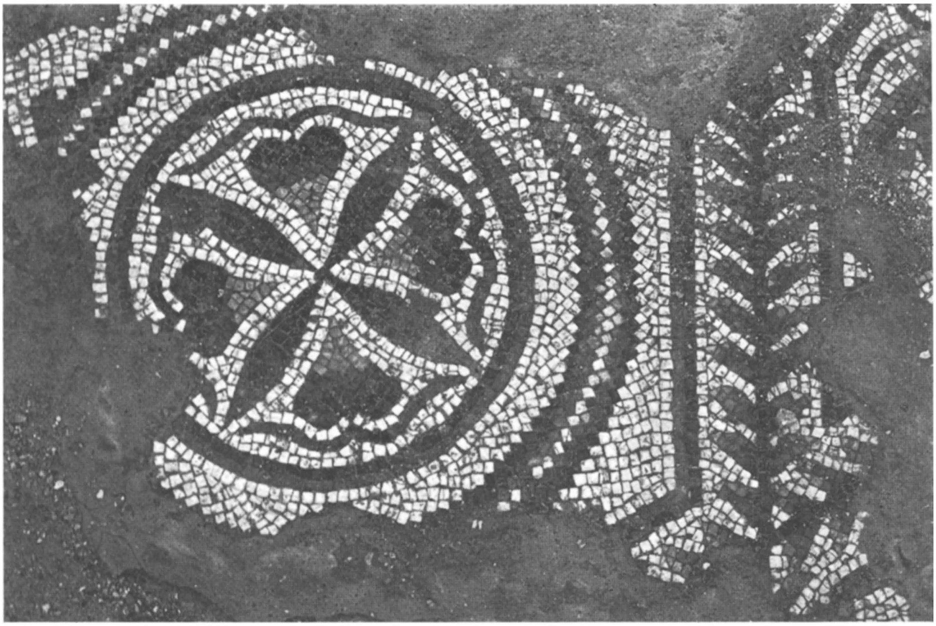
1



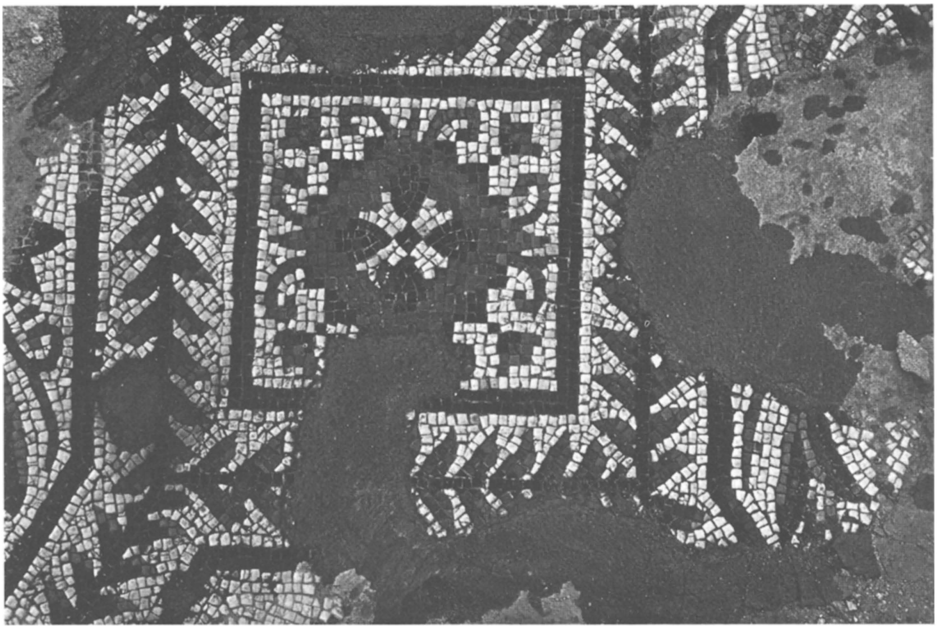
2

PLANCHE XX

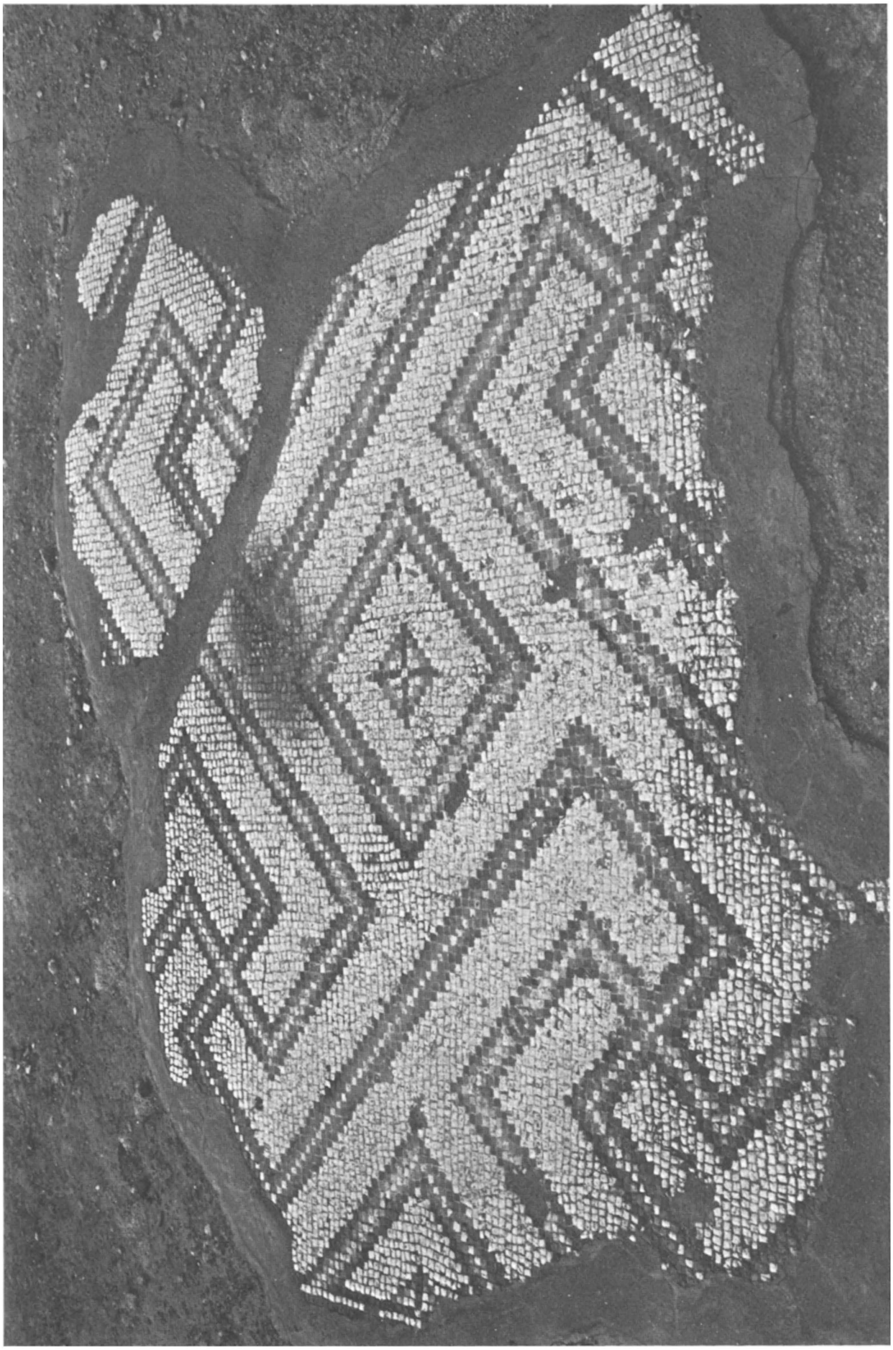




1



2



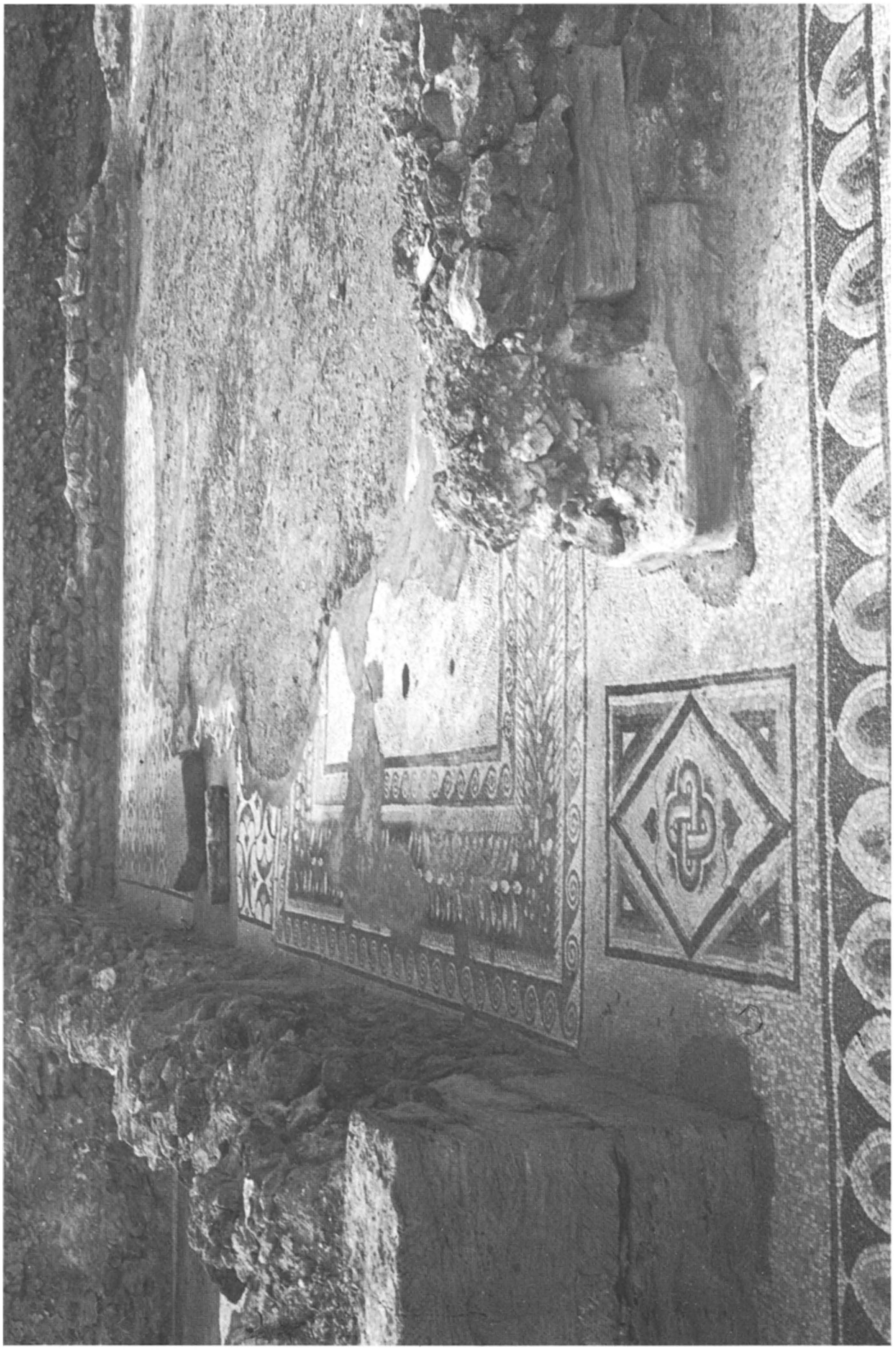
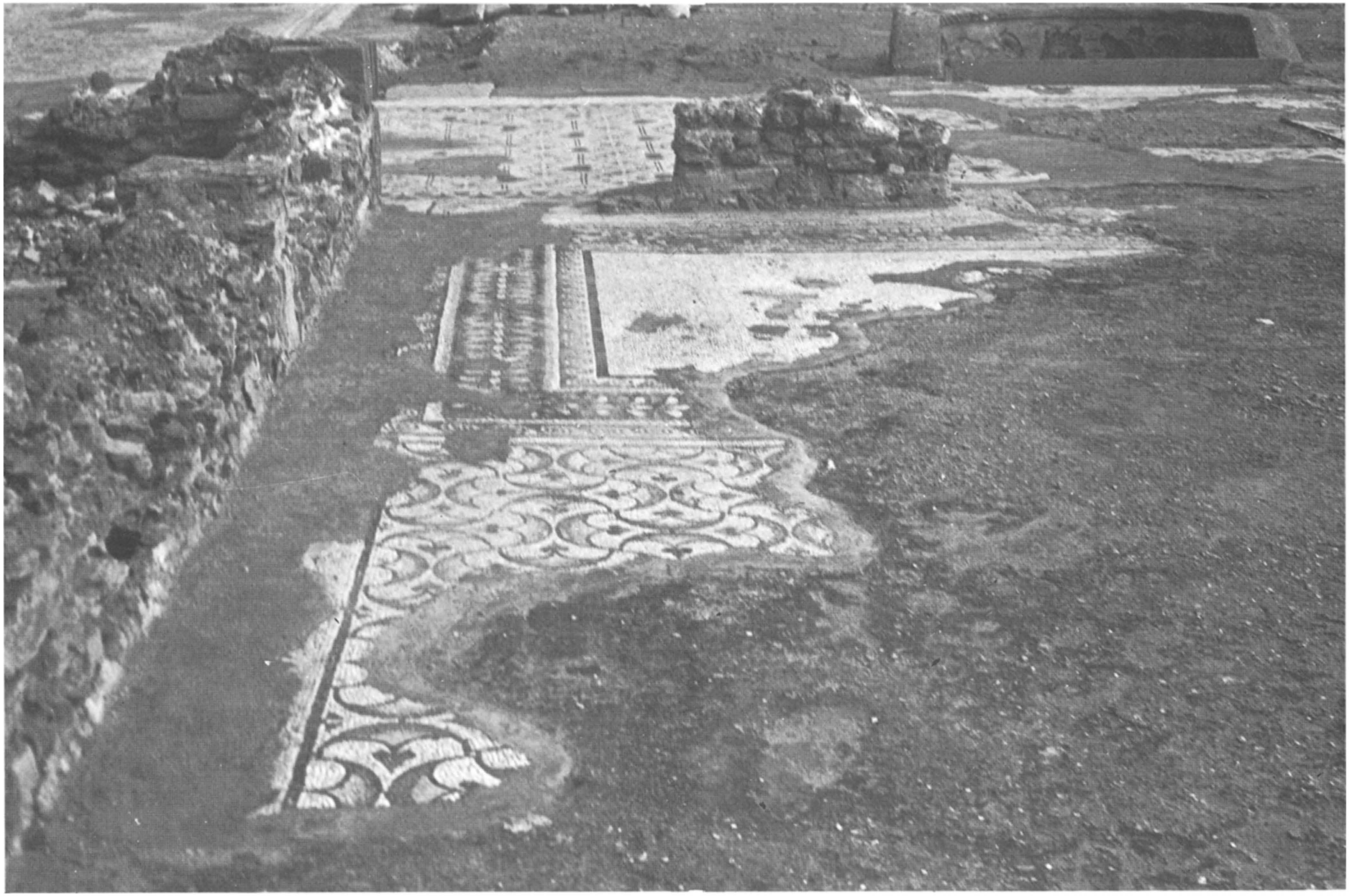
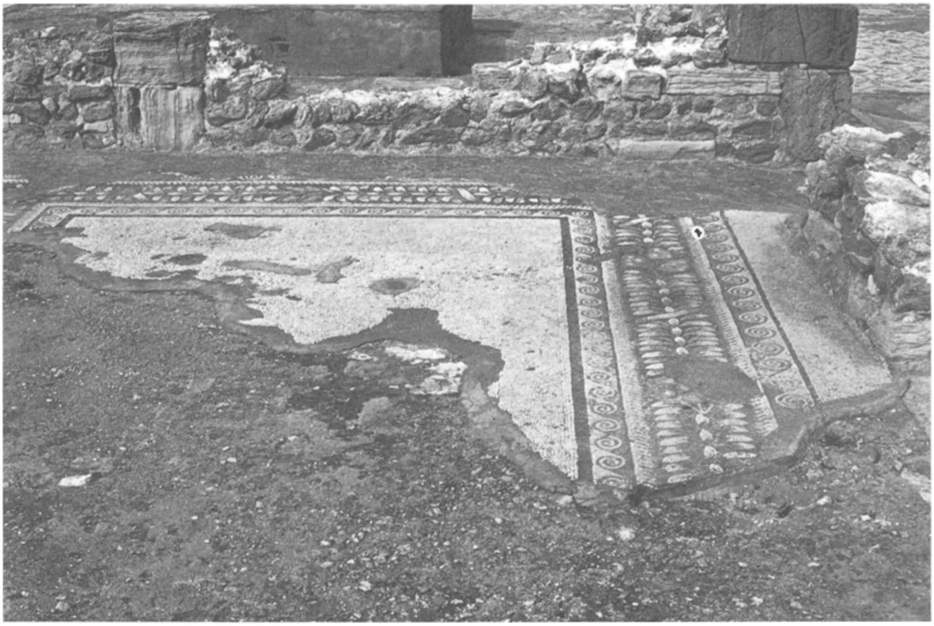
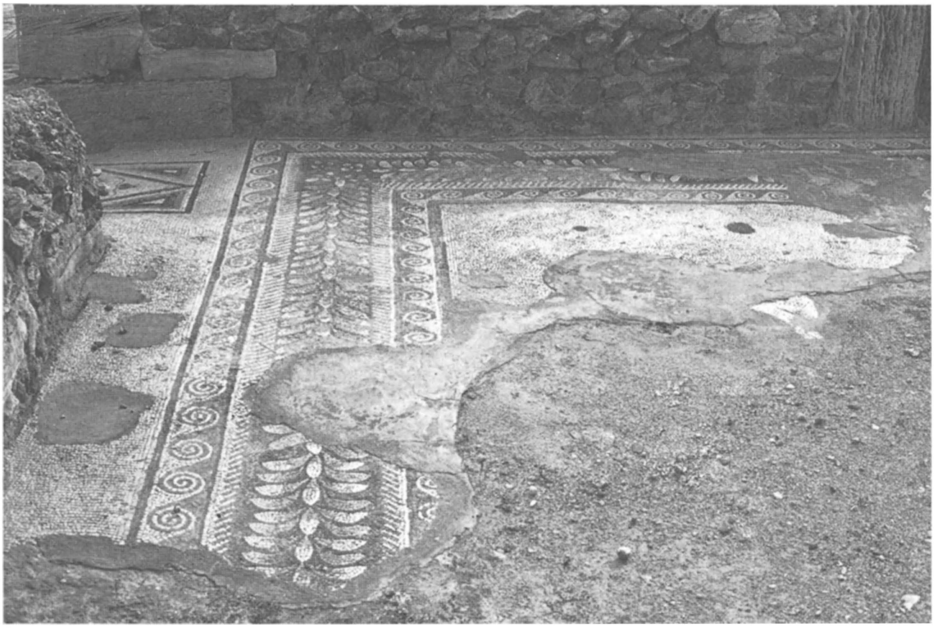


PLANCHE XXIV

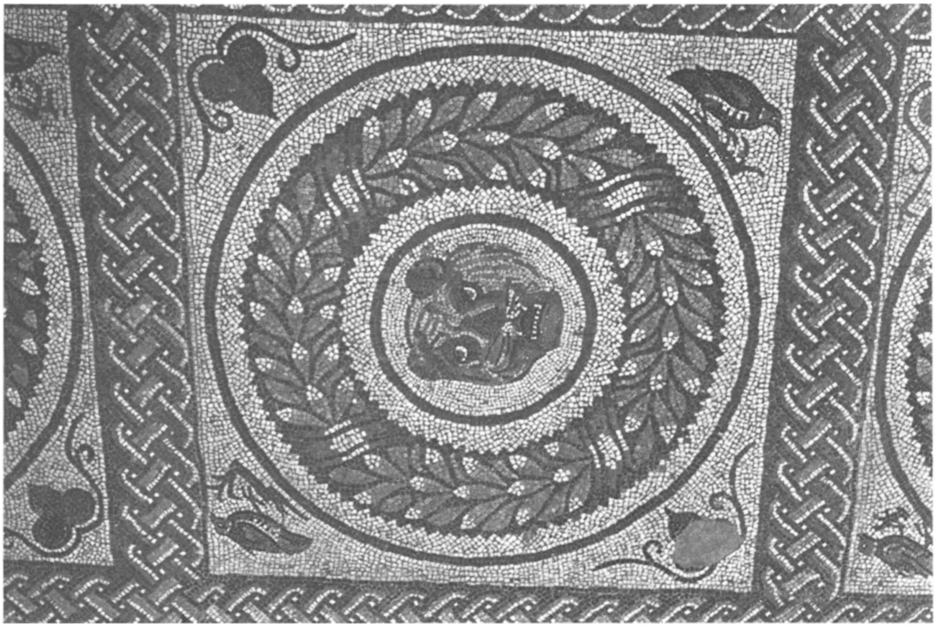




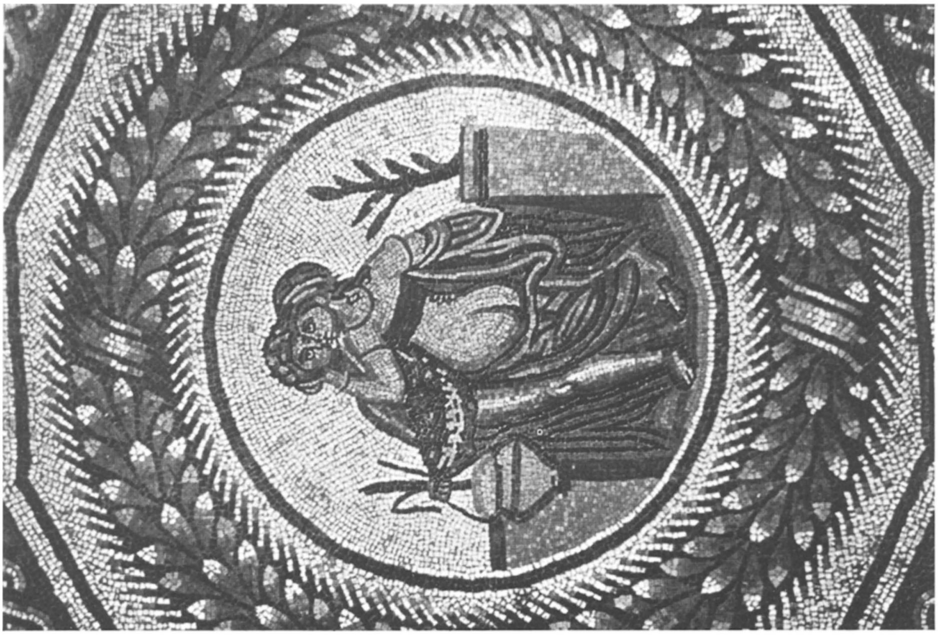
1



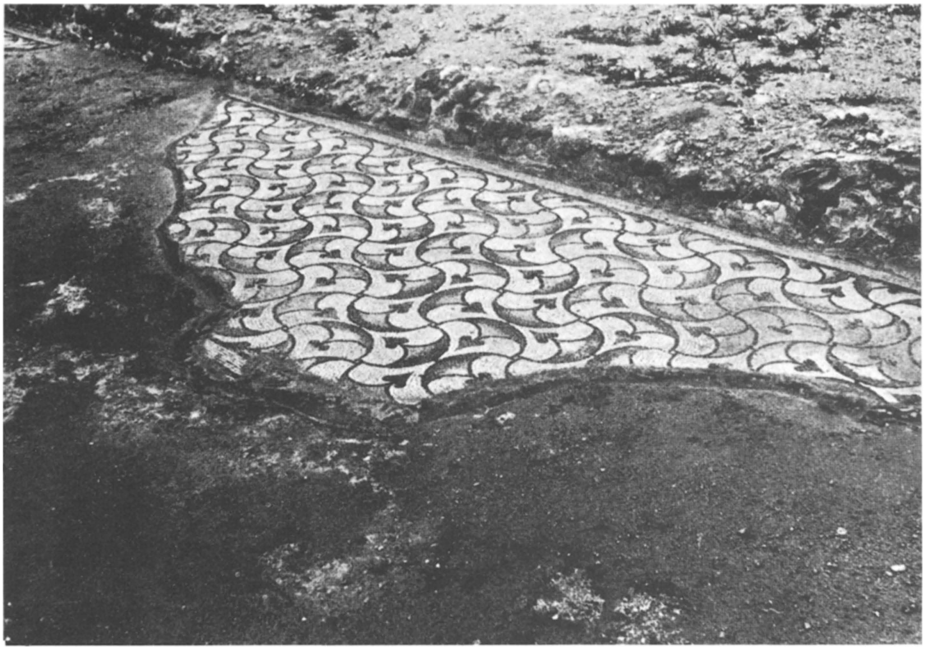
2



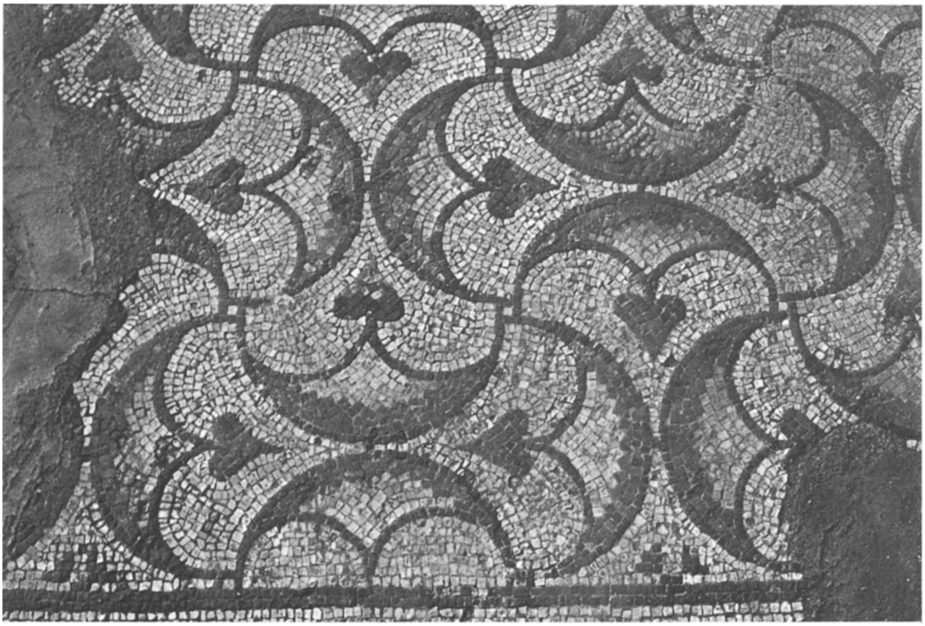
1



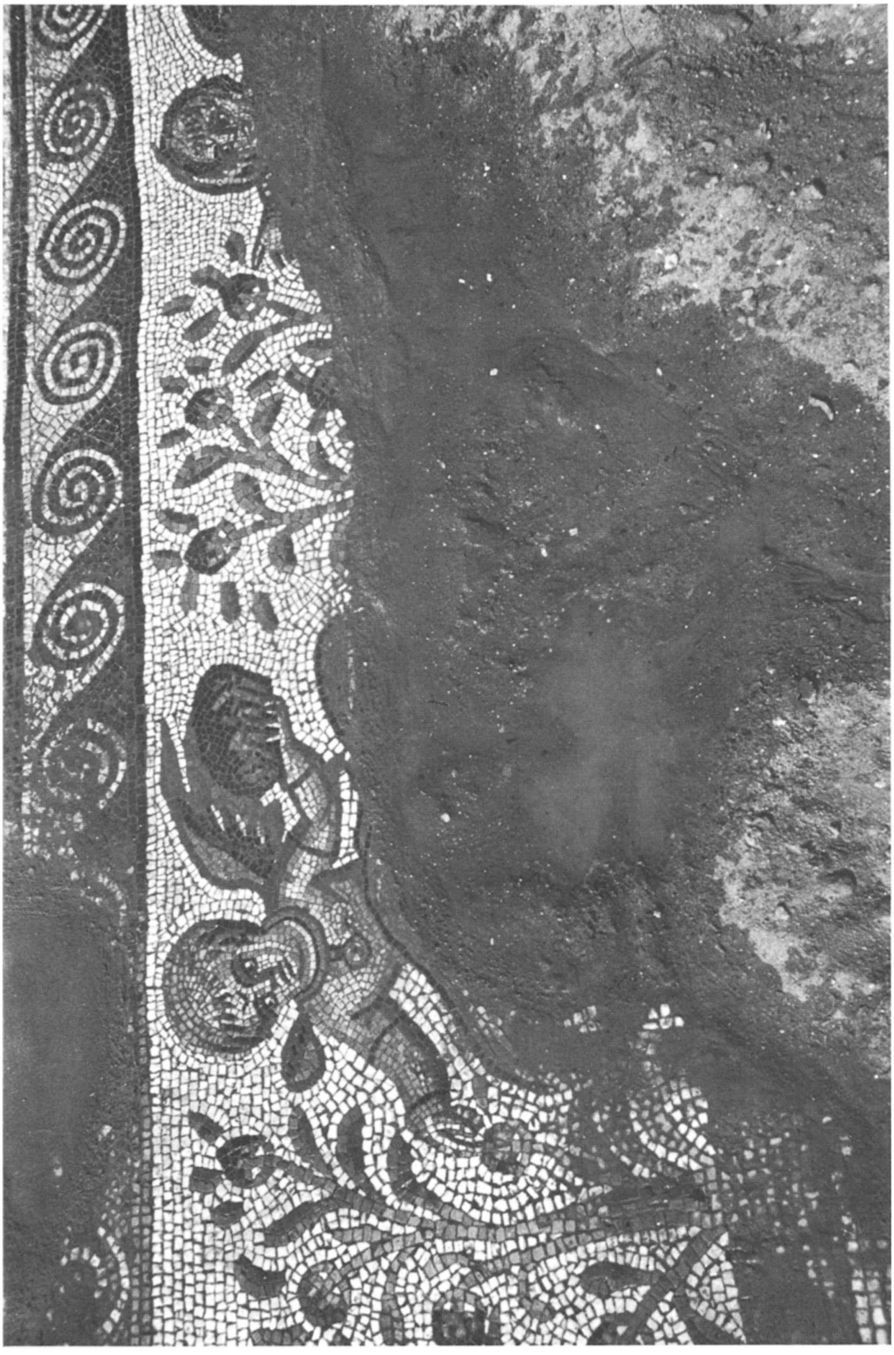
2

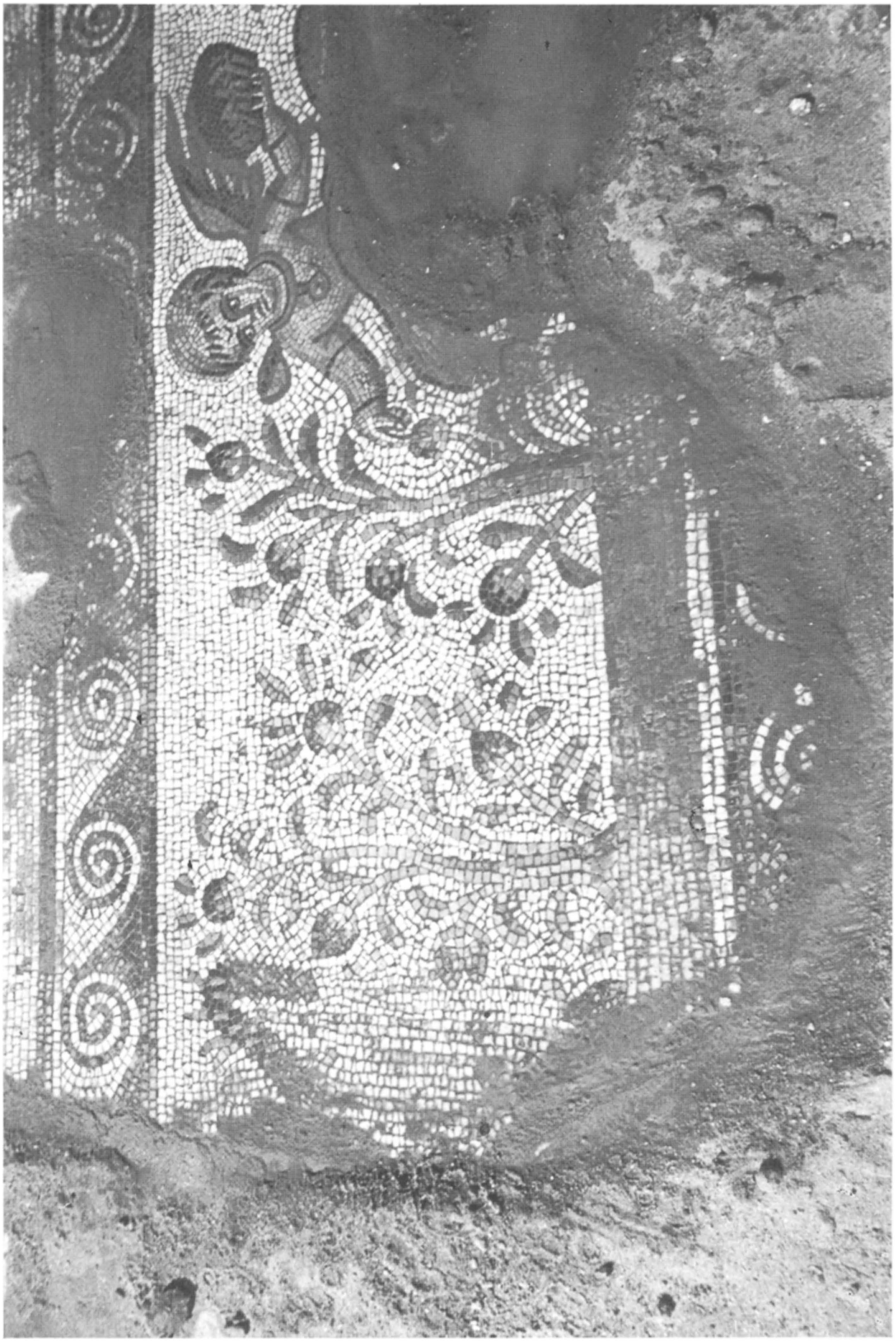


1



2





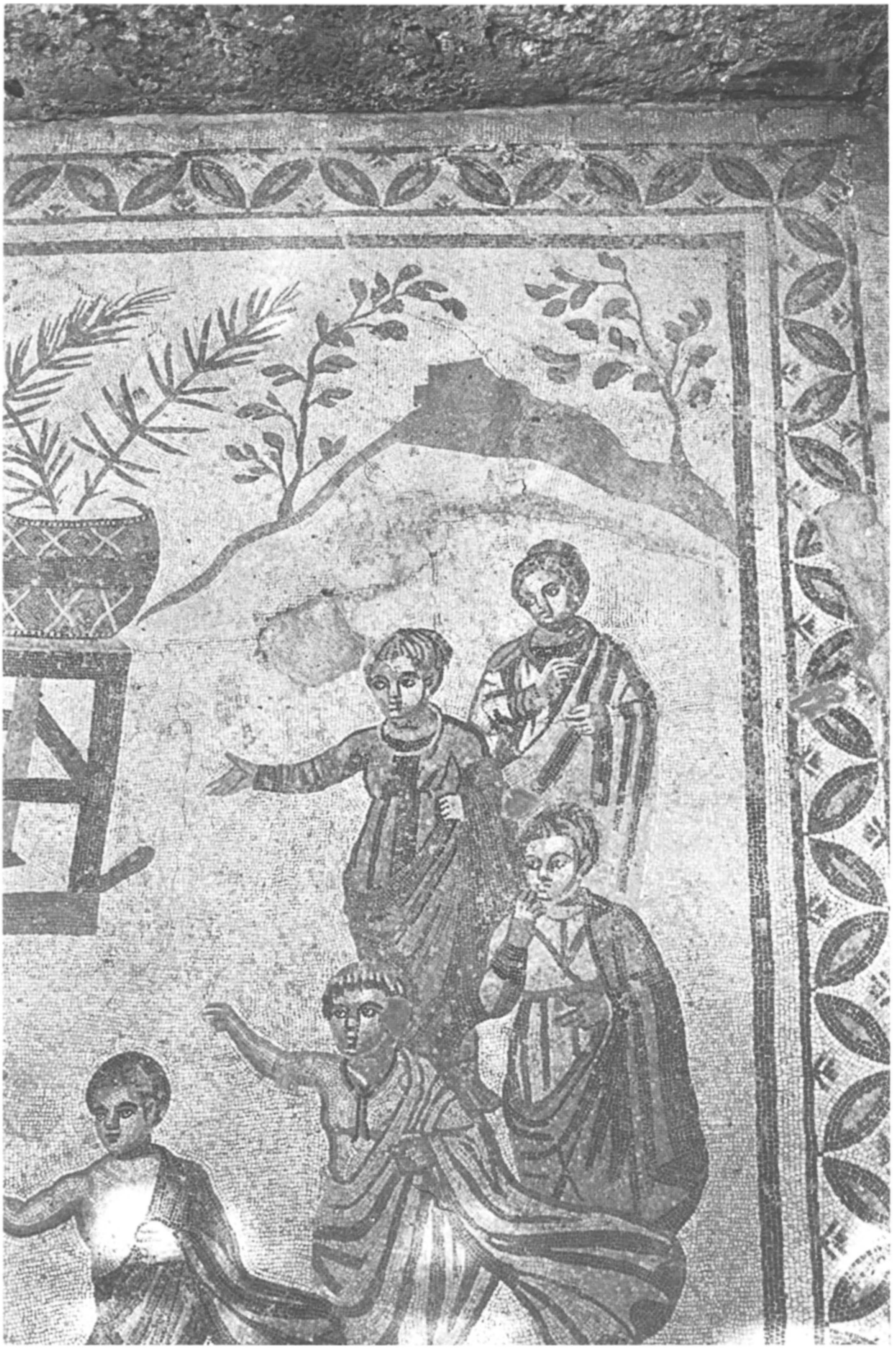
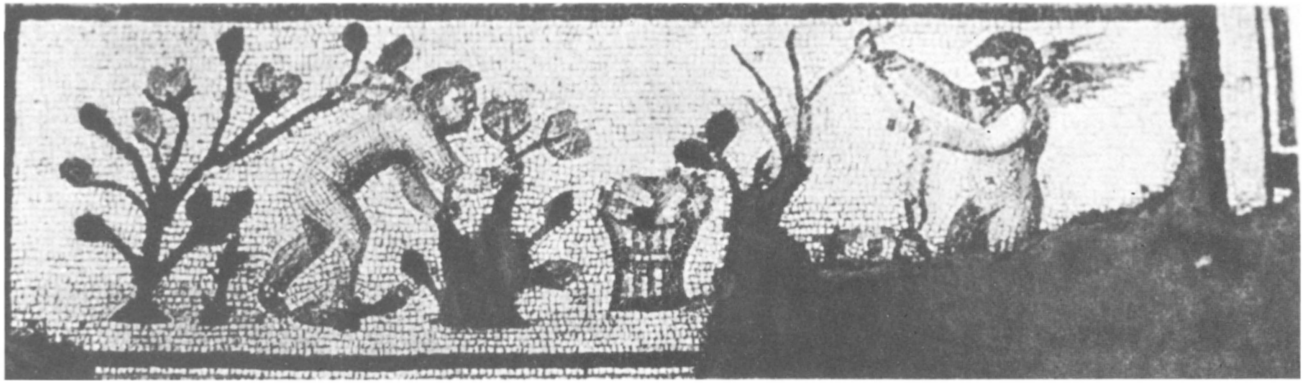
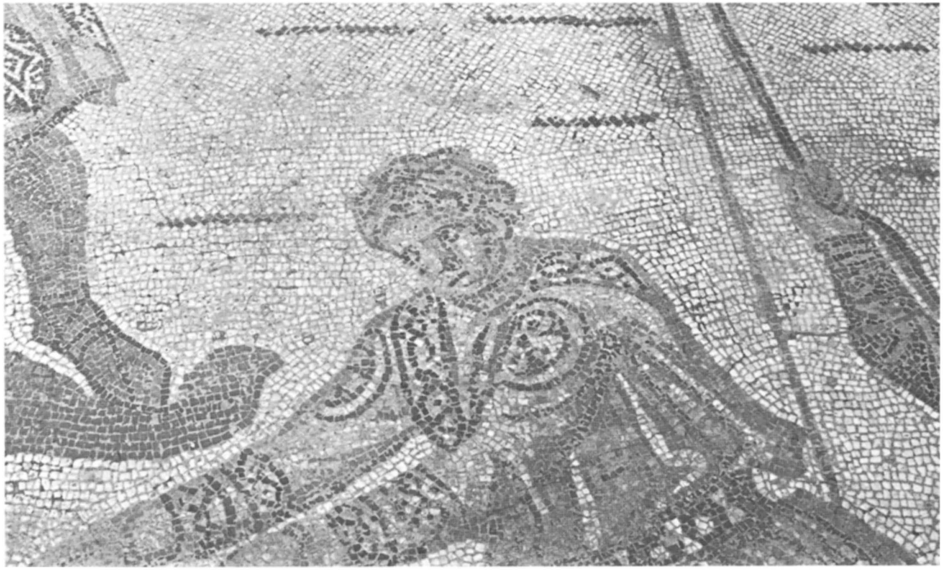


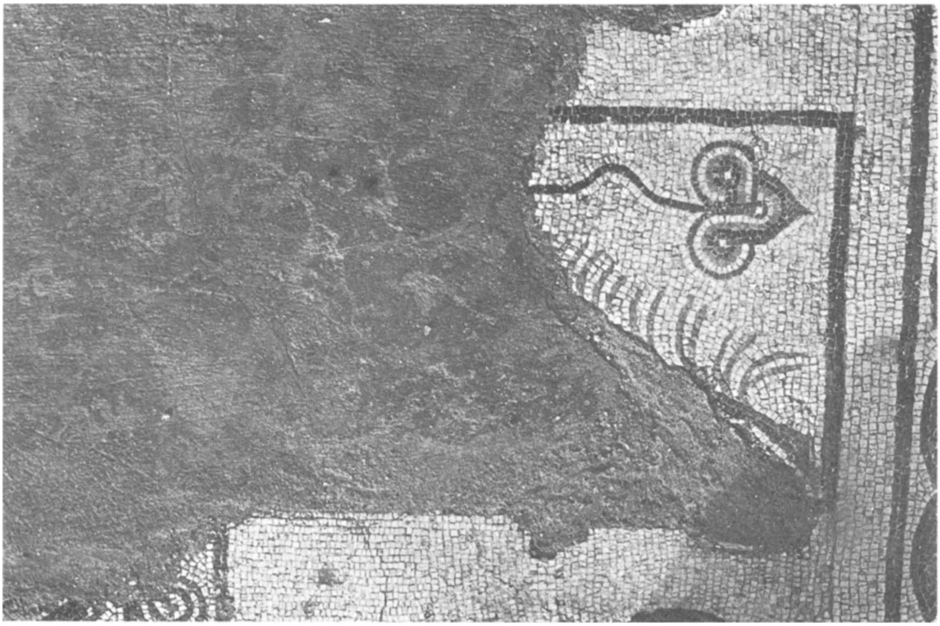
PLANCHE XXXI



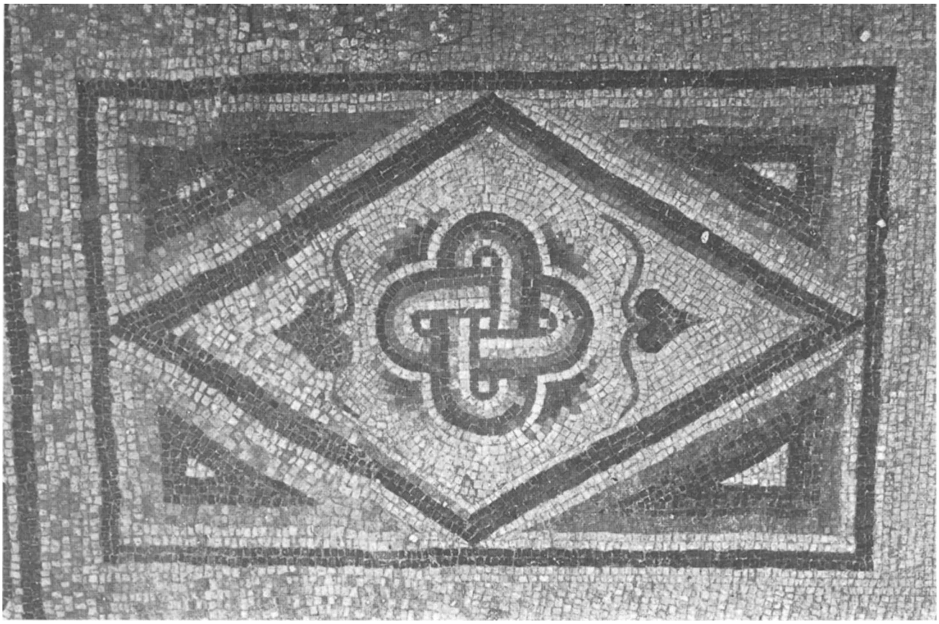
1



2

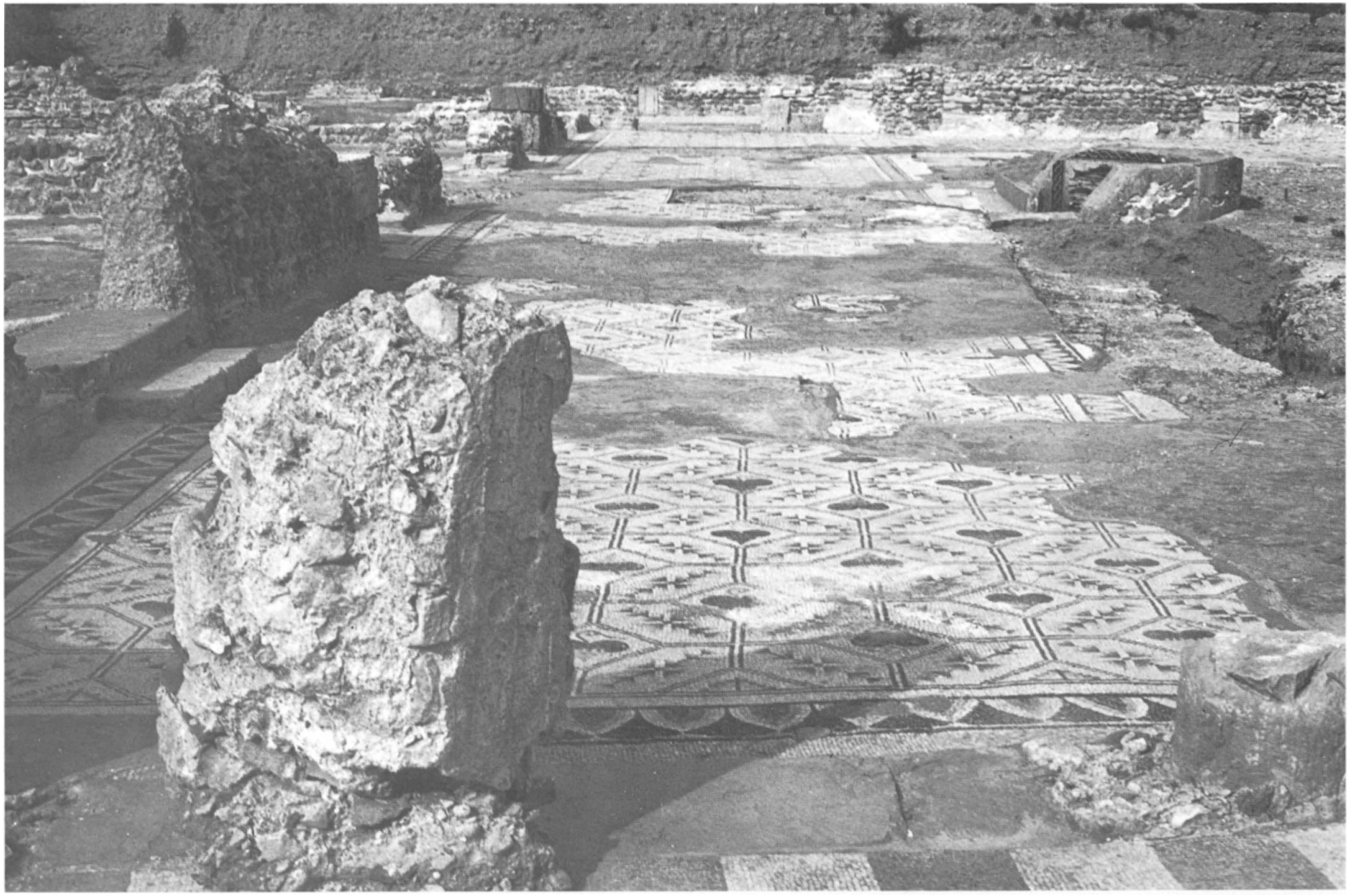


1



2

Planche XXXIII



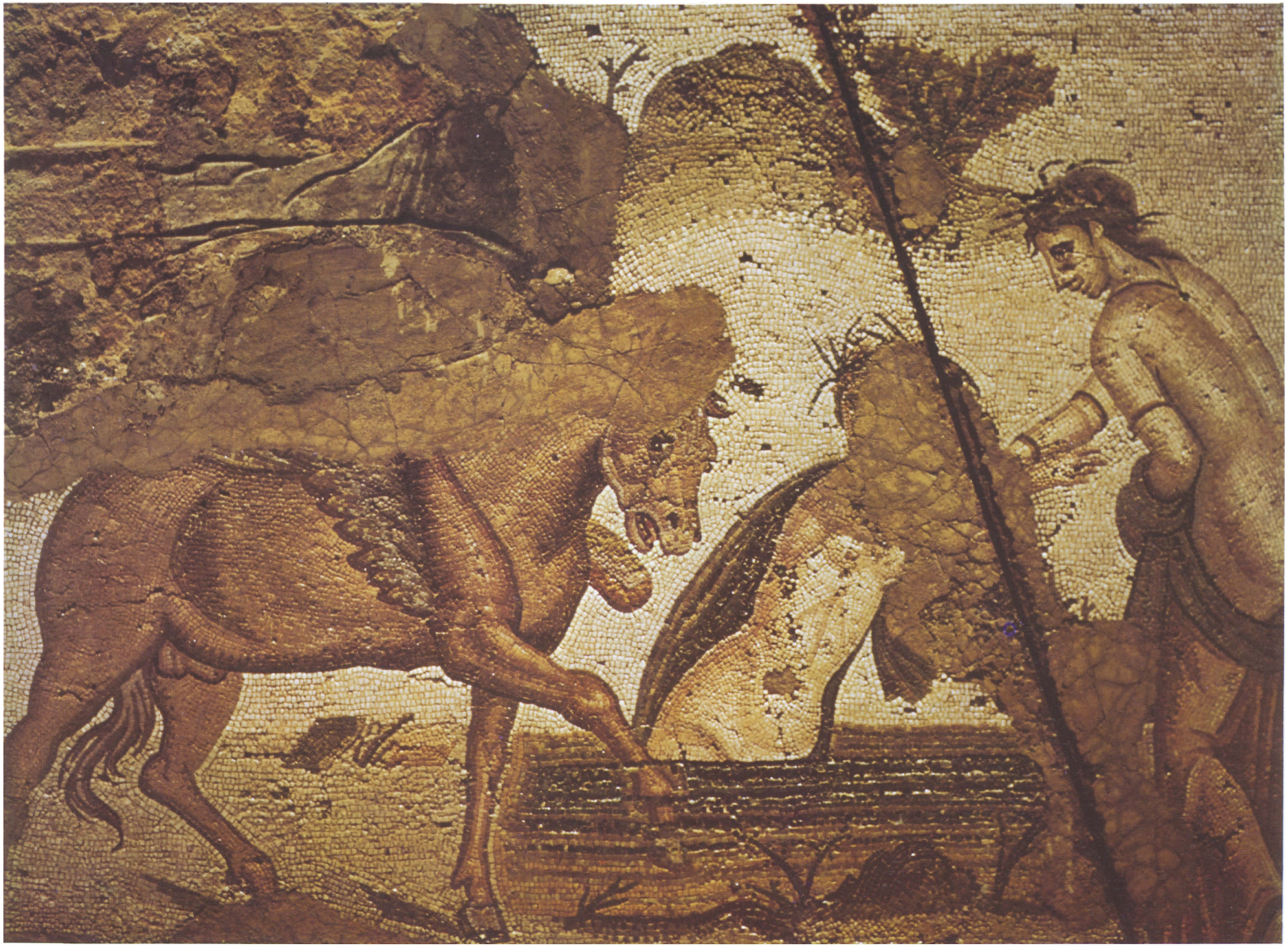


PLANCHE XXXV

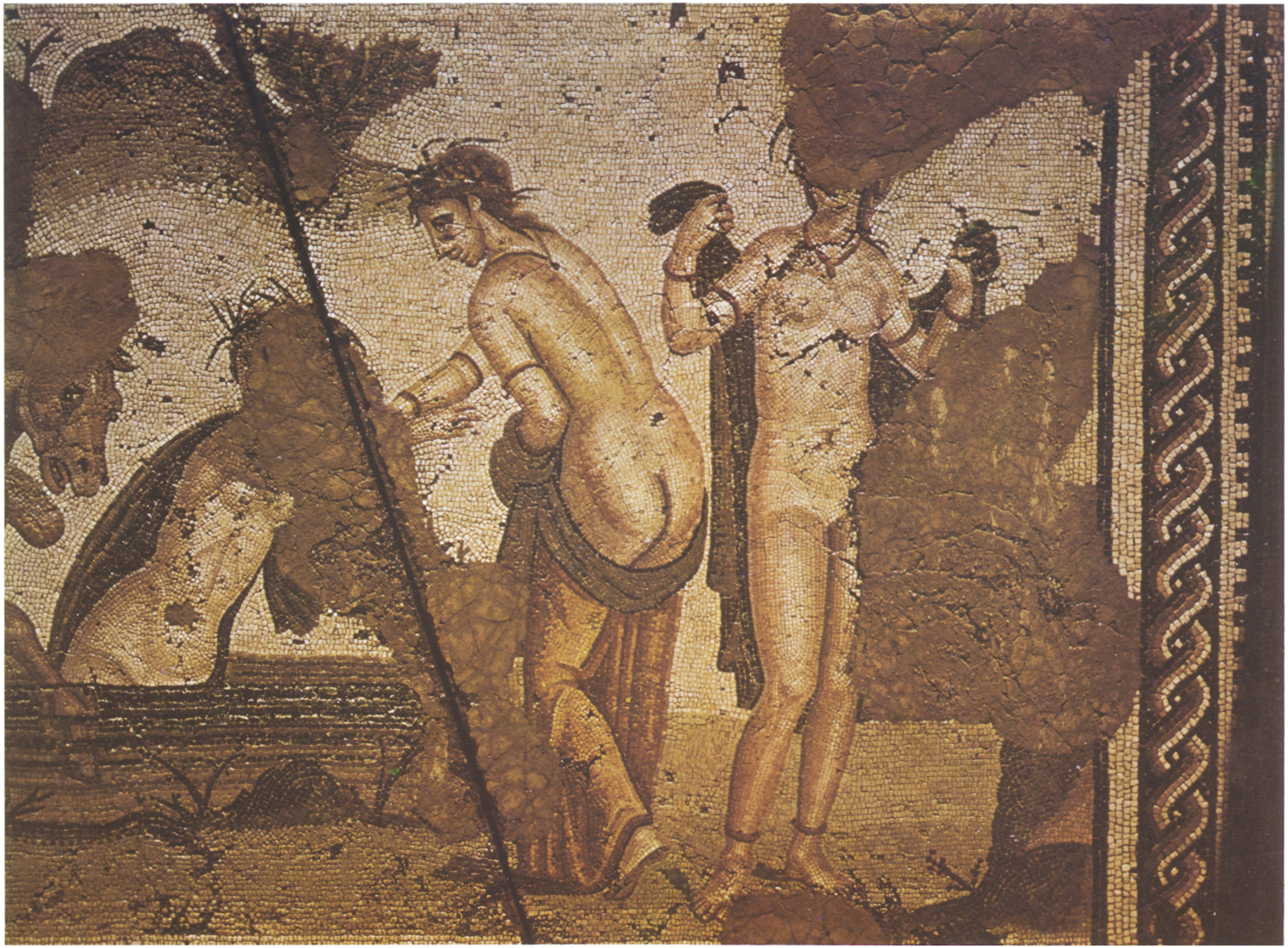


PLANCHE XXXVI

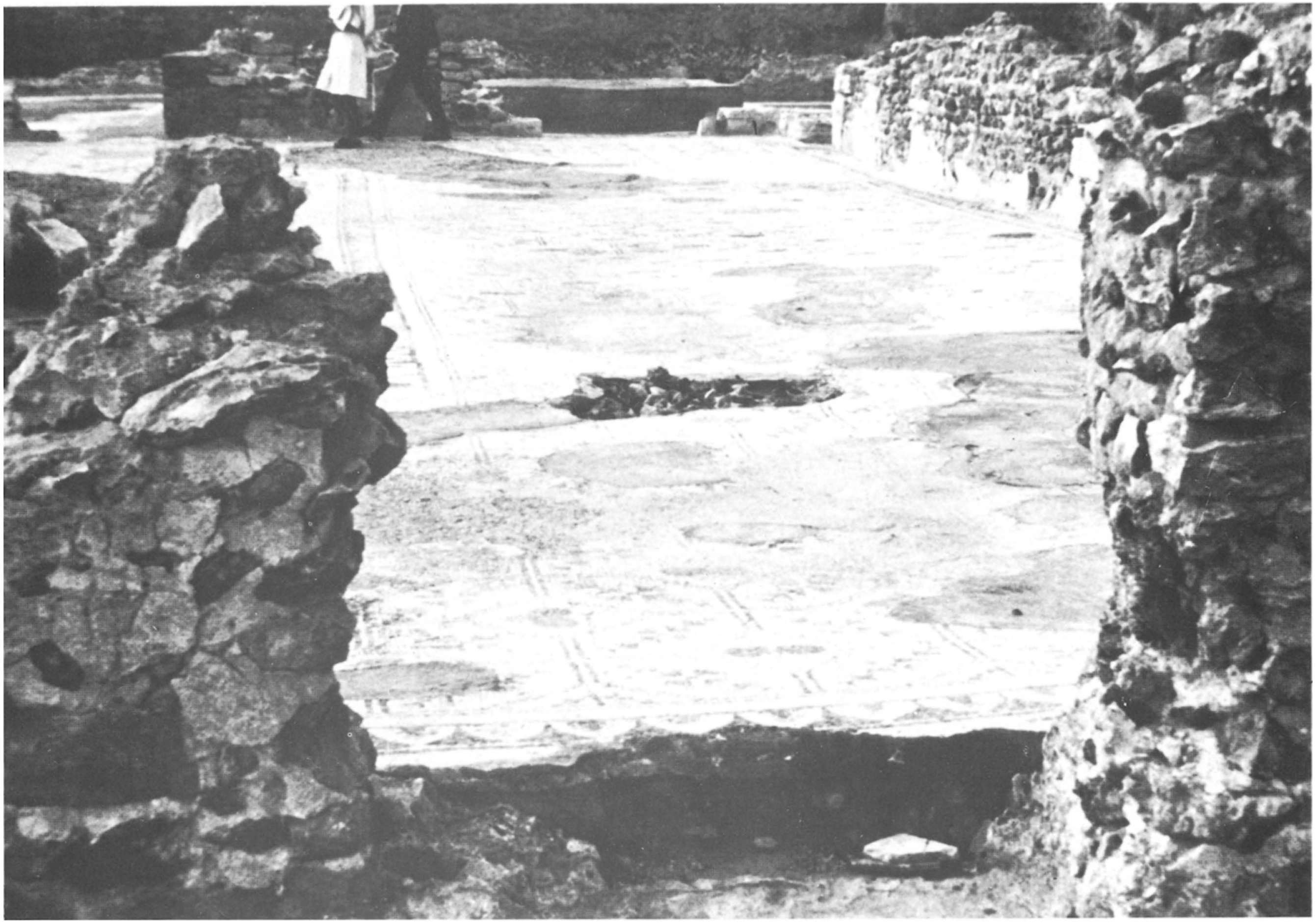
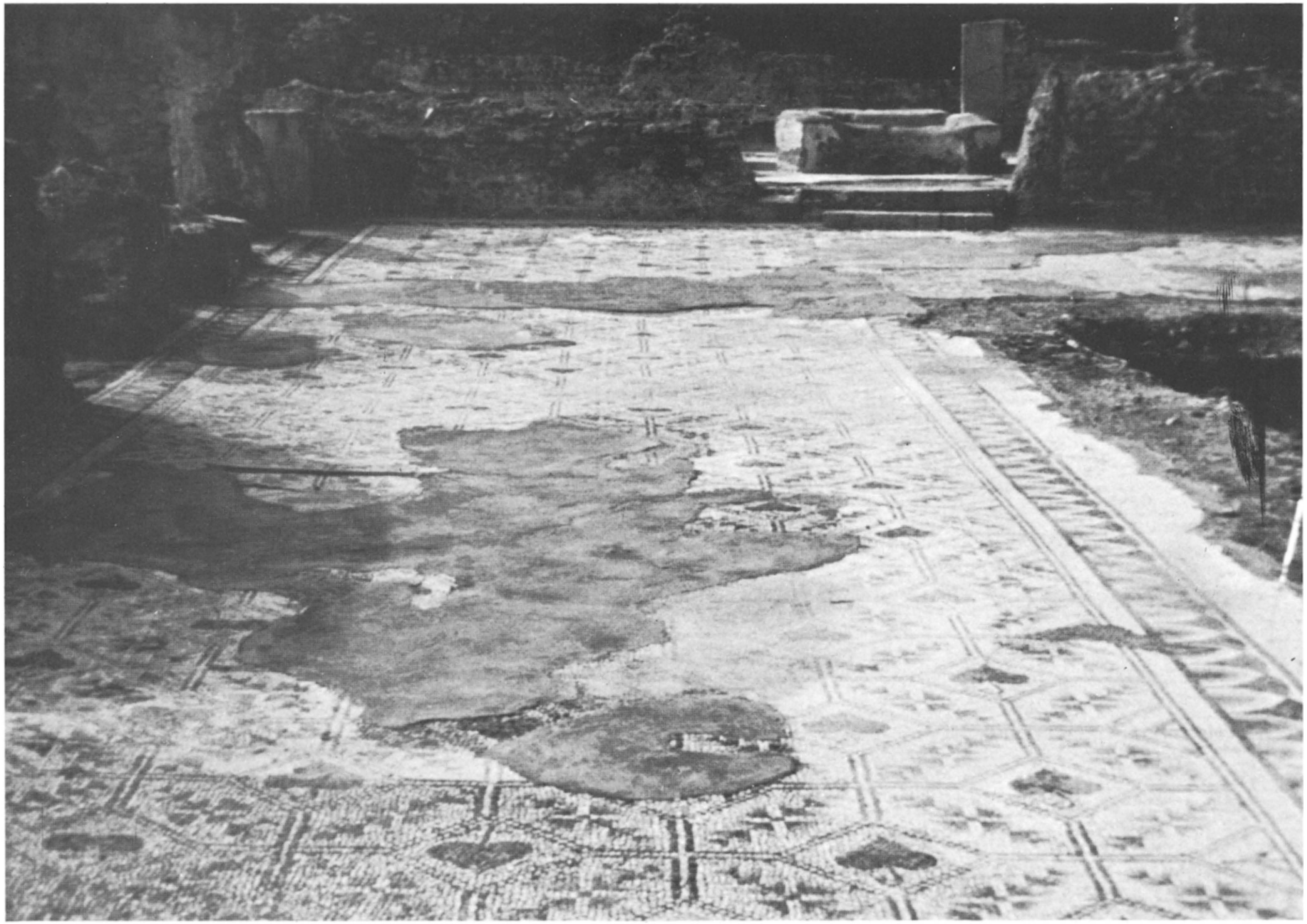
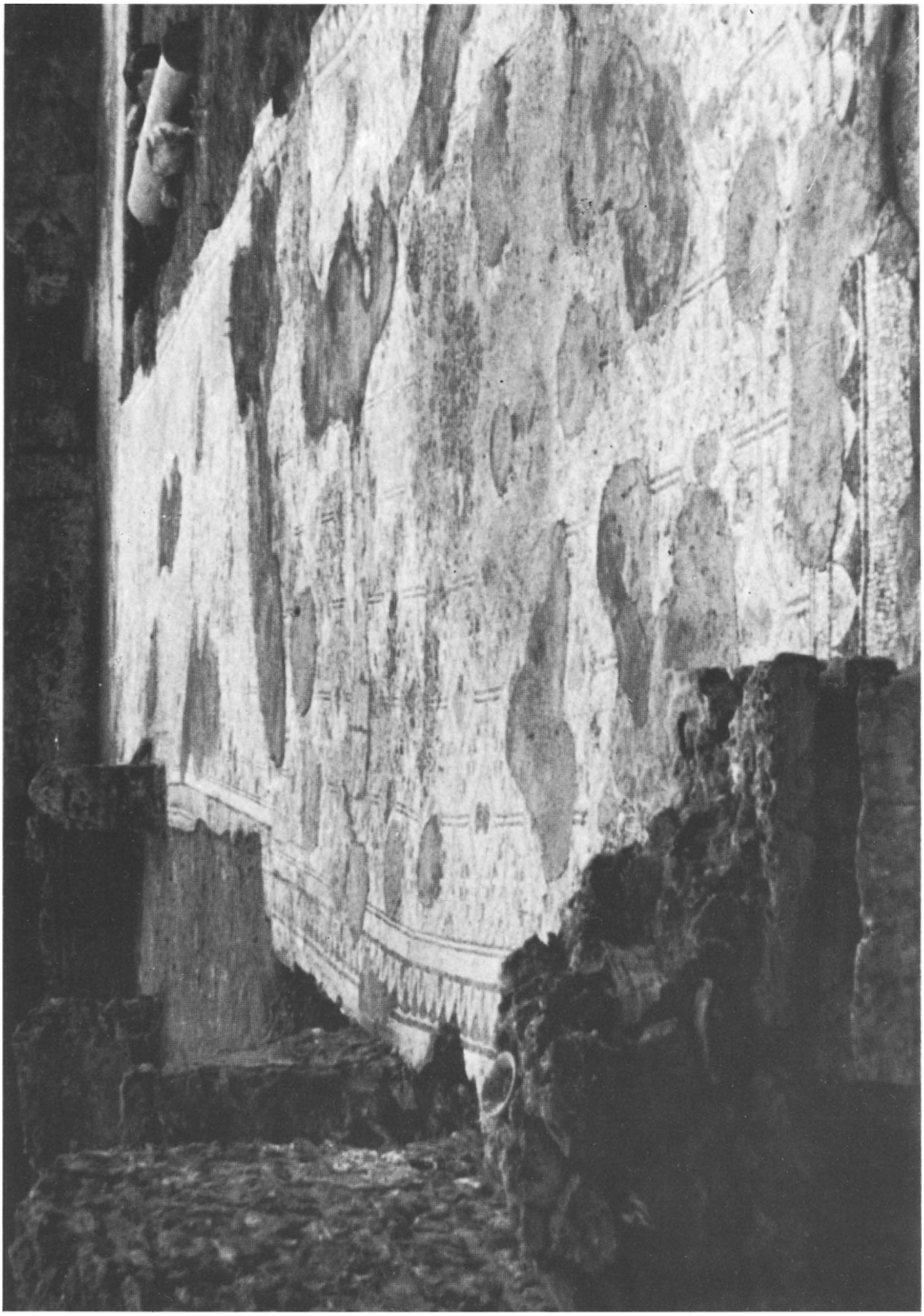
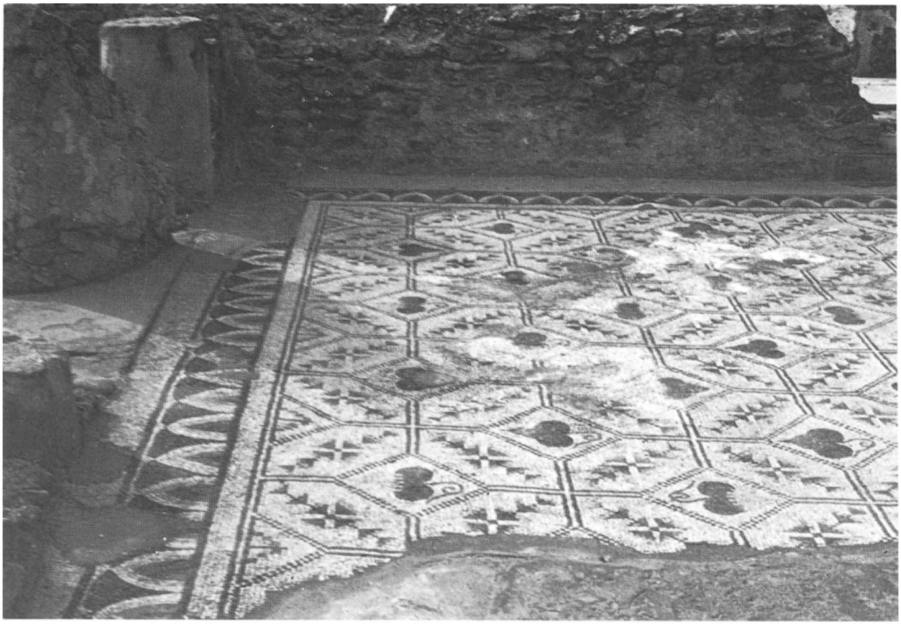


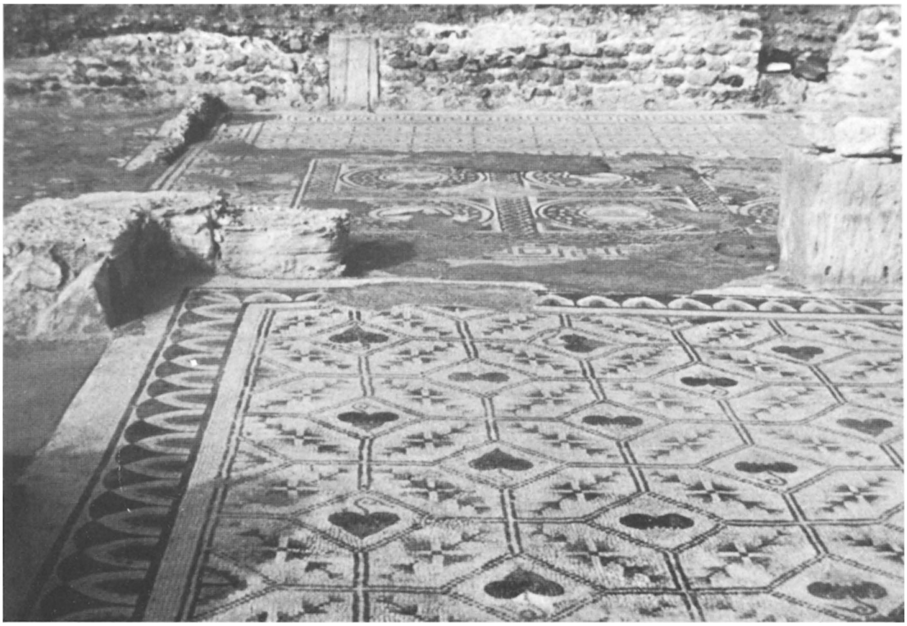
PLANCHE XXXVII



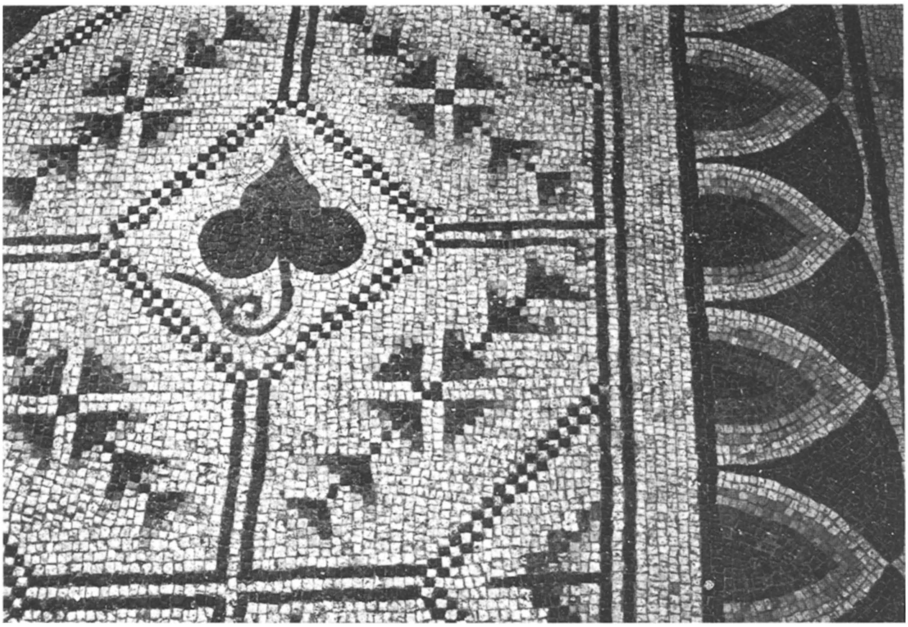




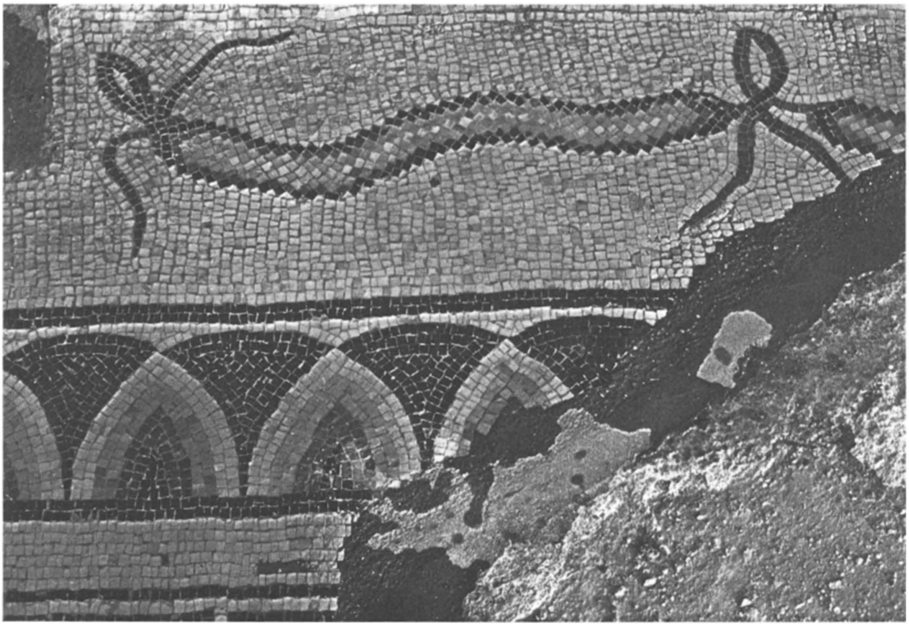
1



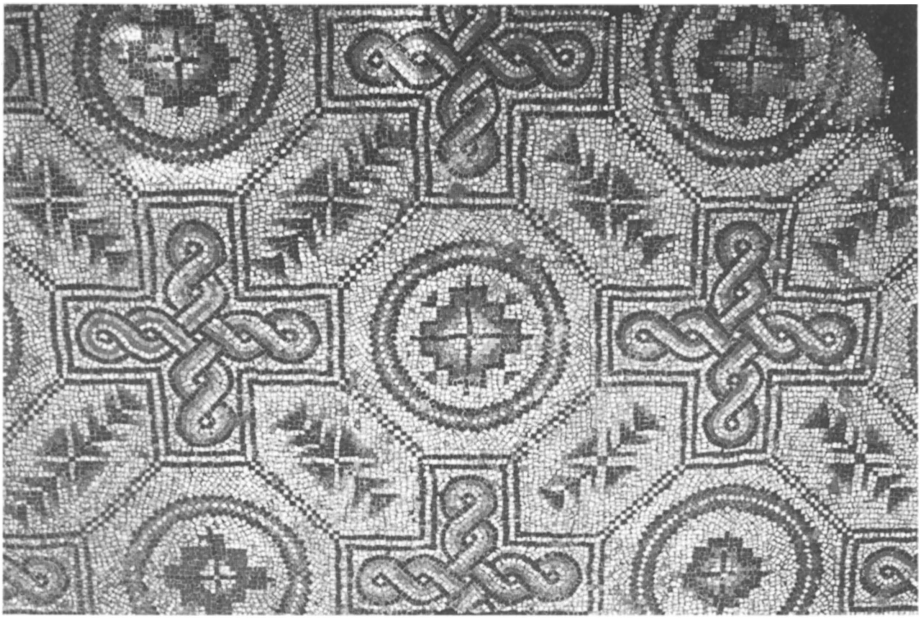
2



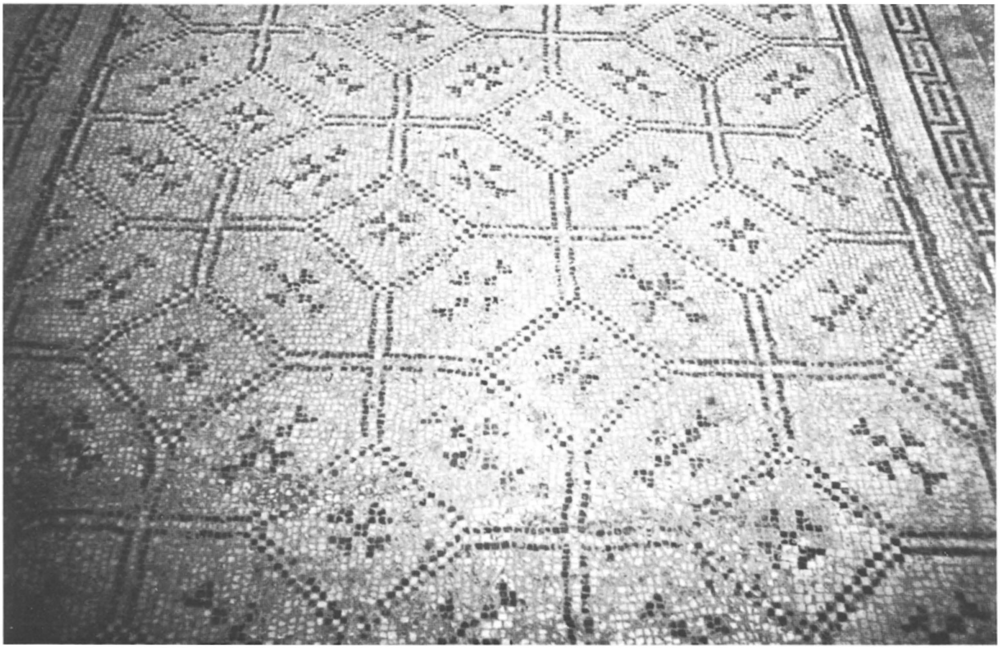
1



2

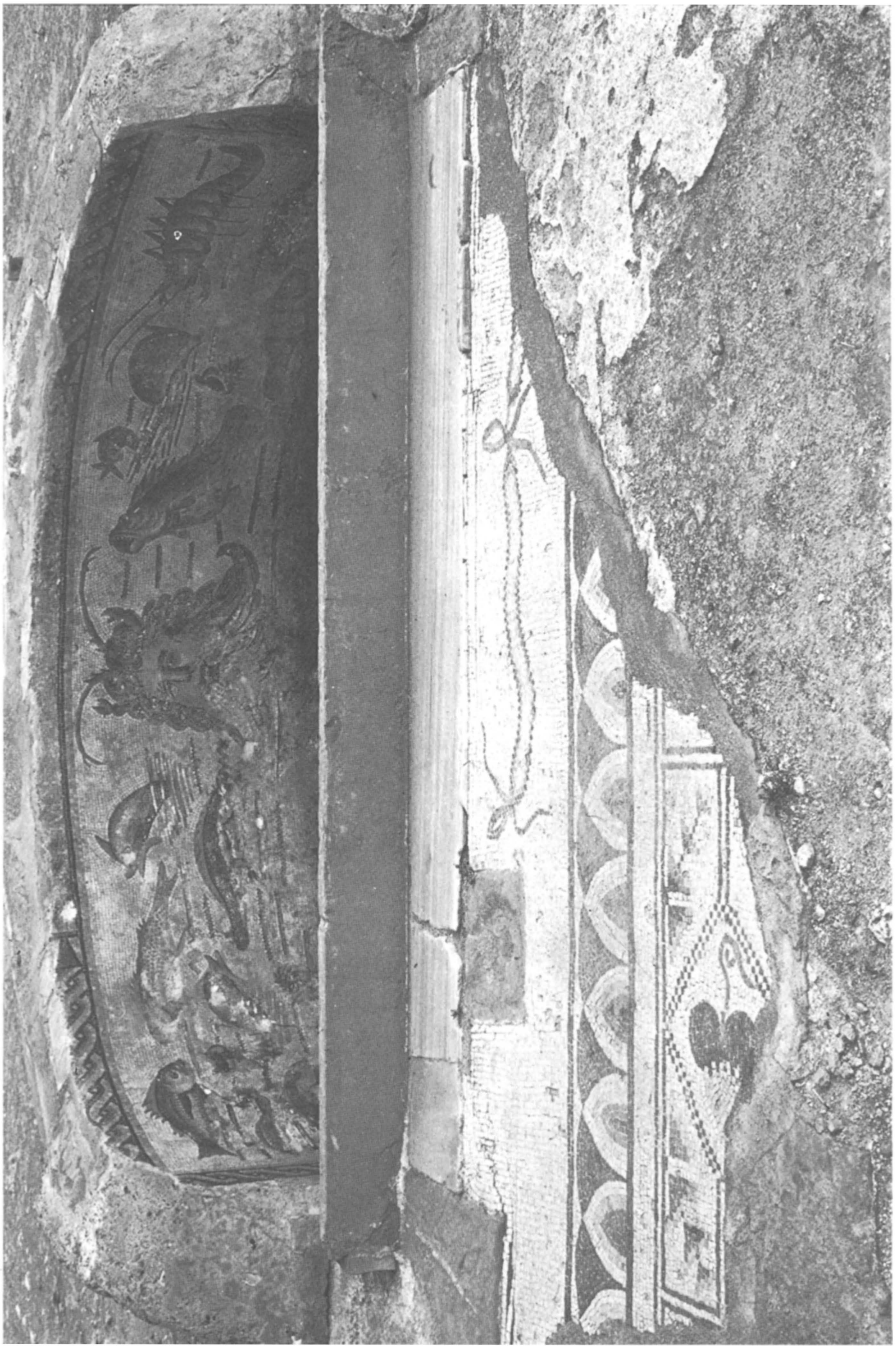


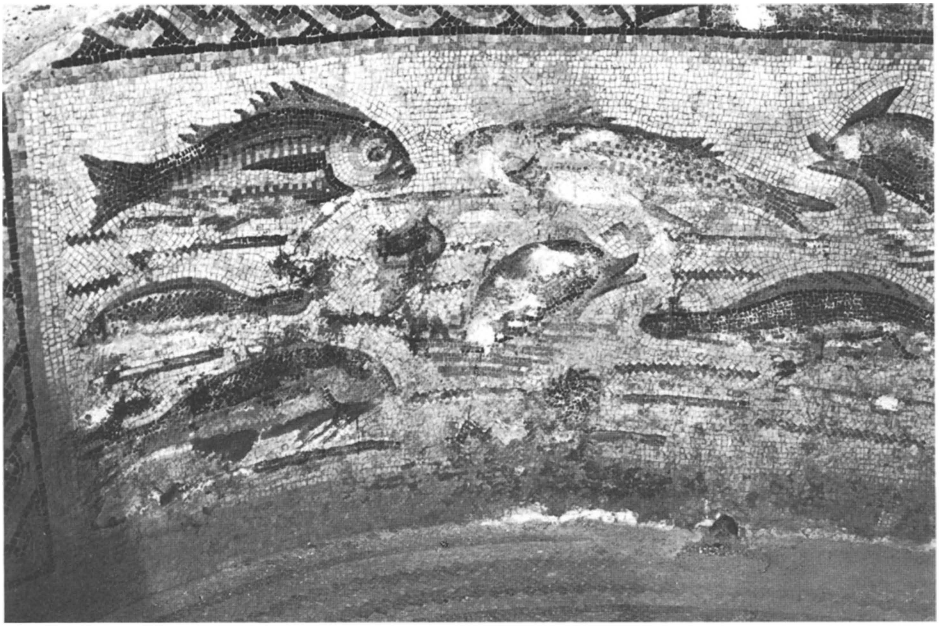
1



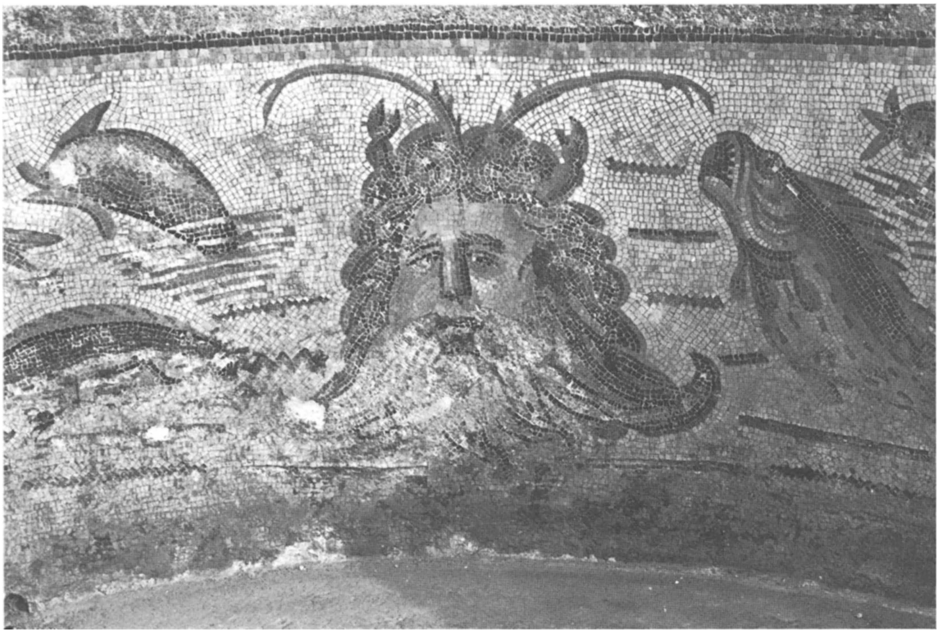
2

PLANCHE XLII

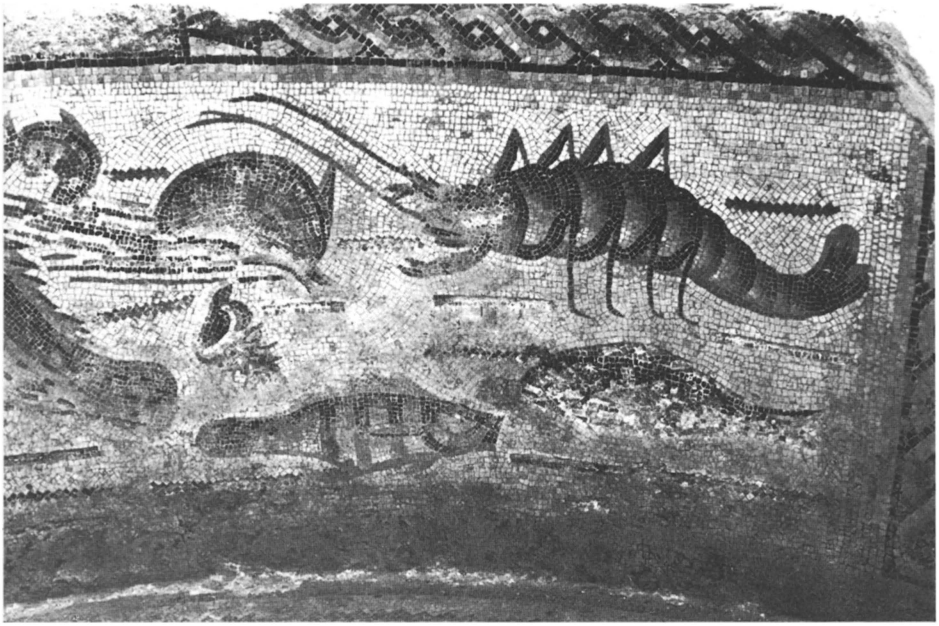




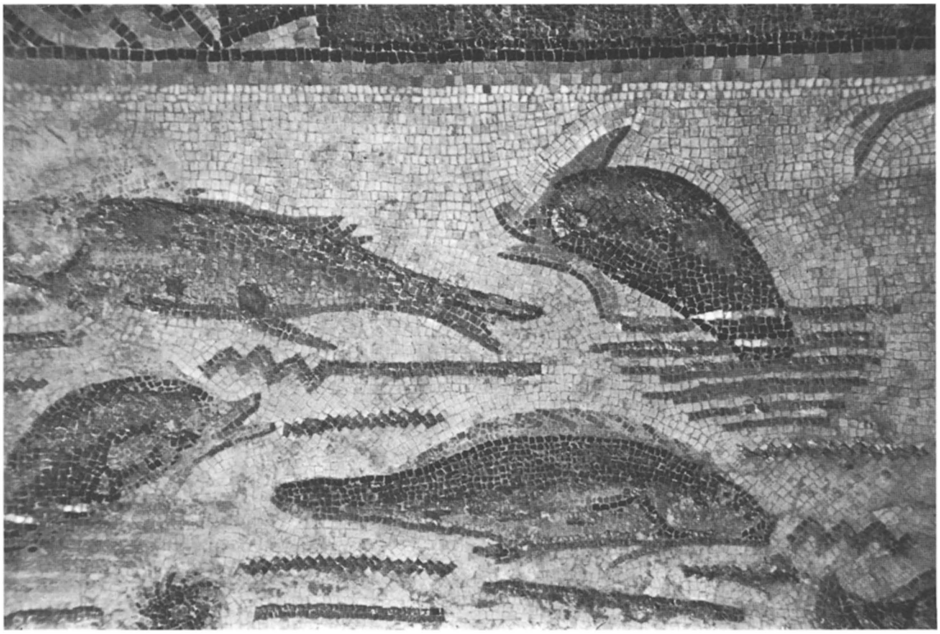
1



2



1



2

PLANCHE XLV

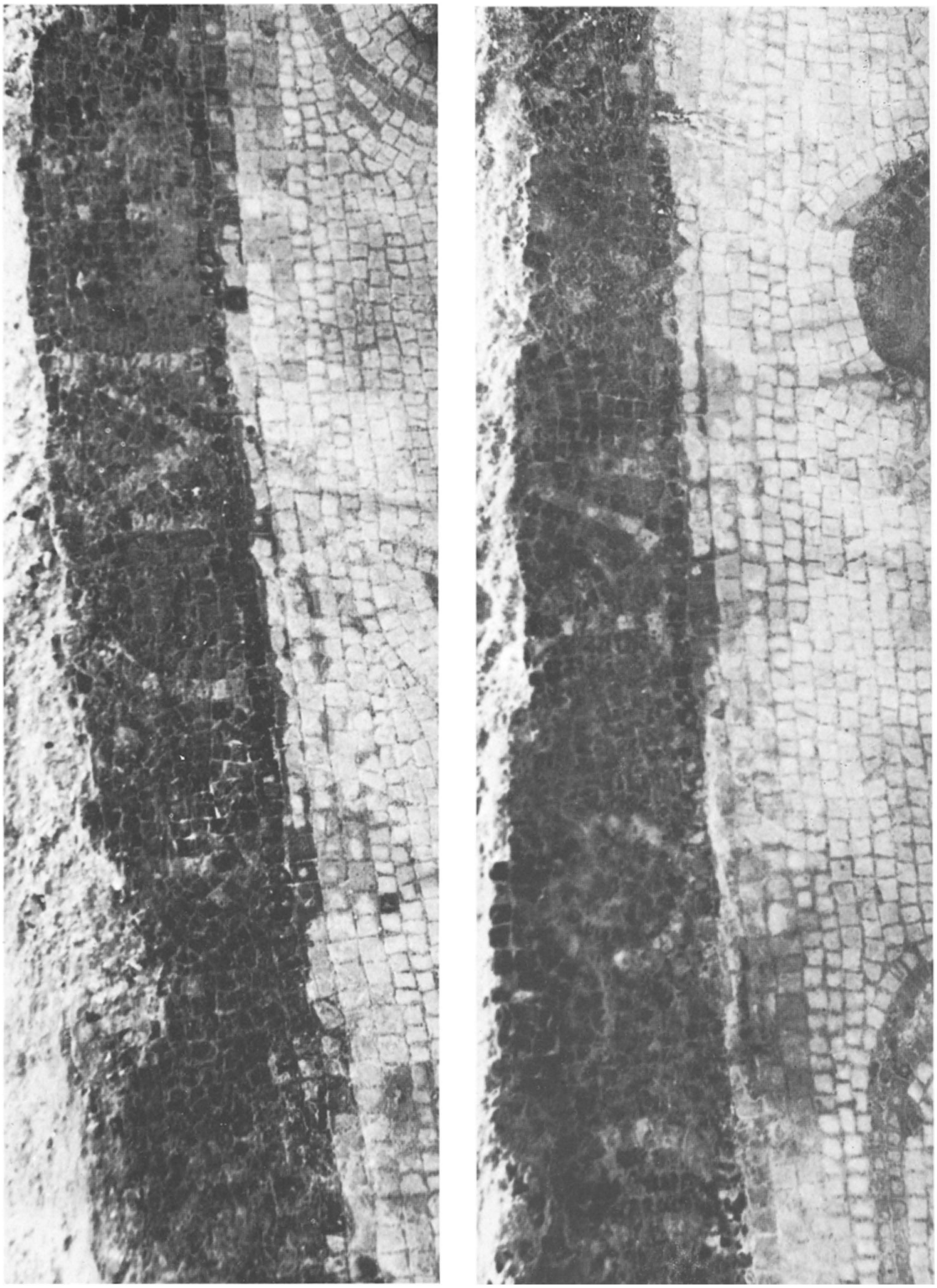
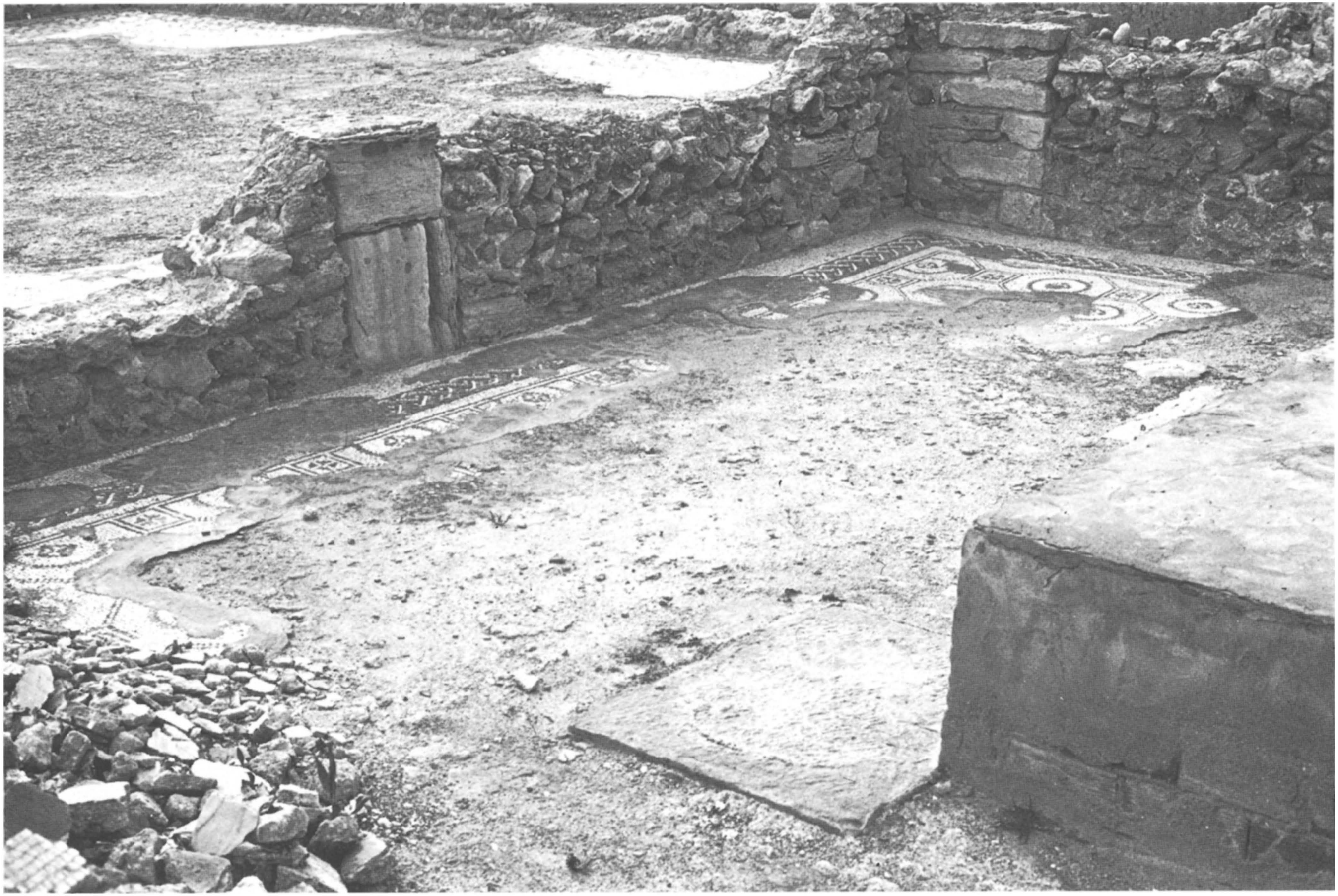
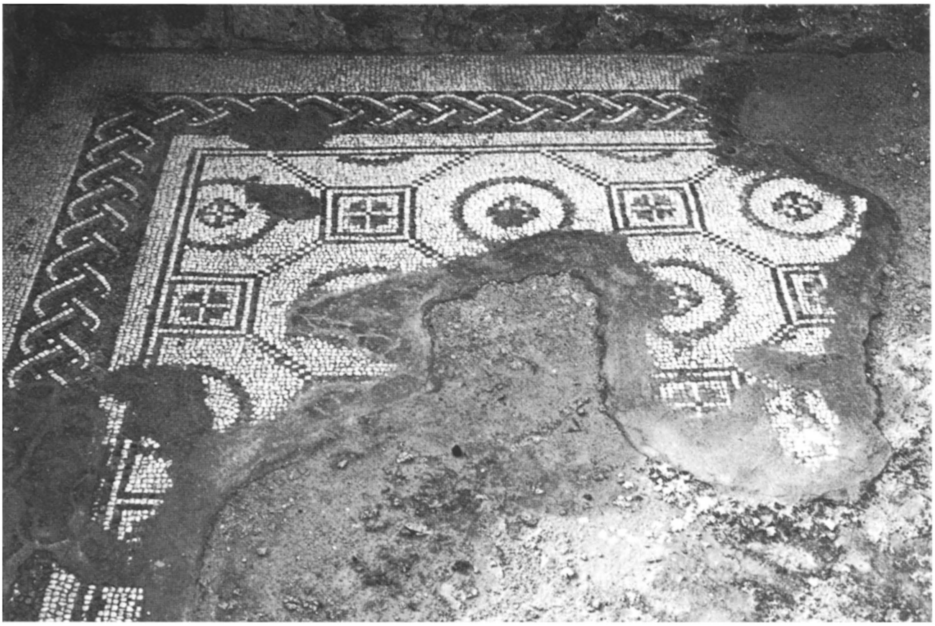
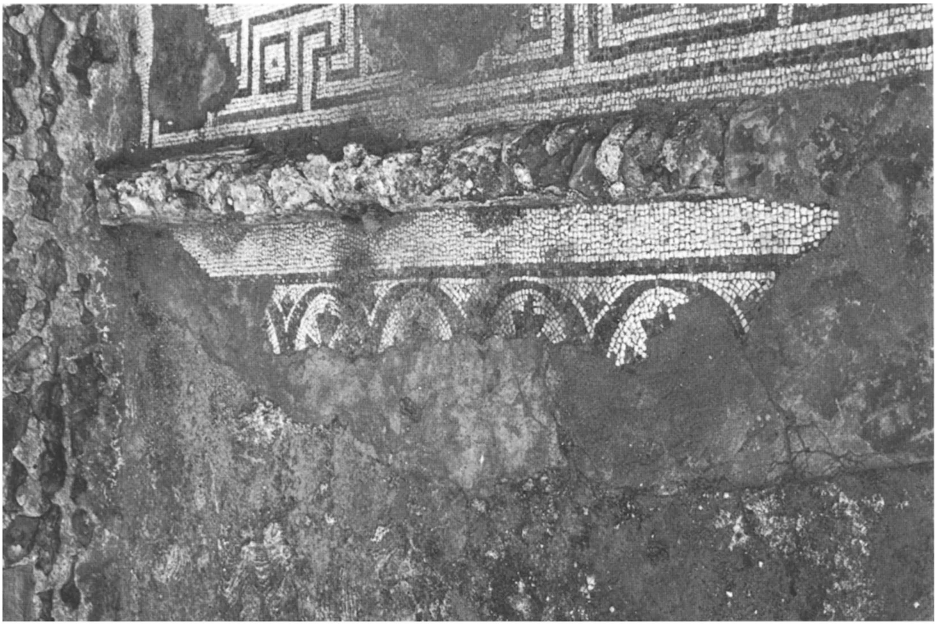


Planche XLVI

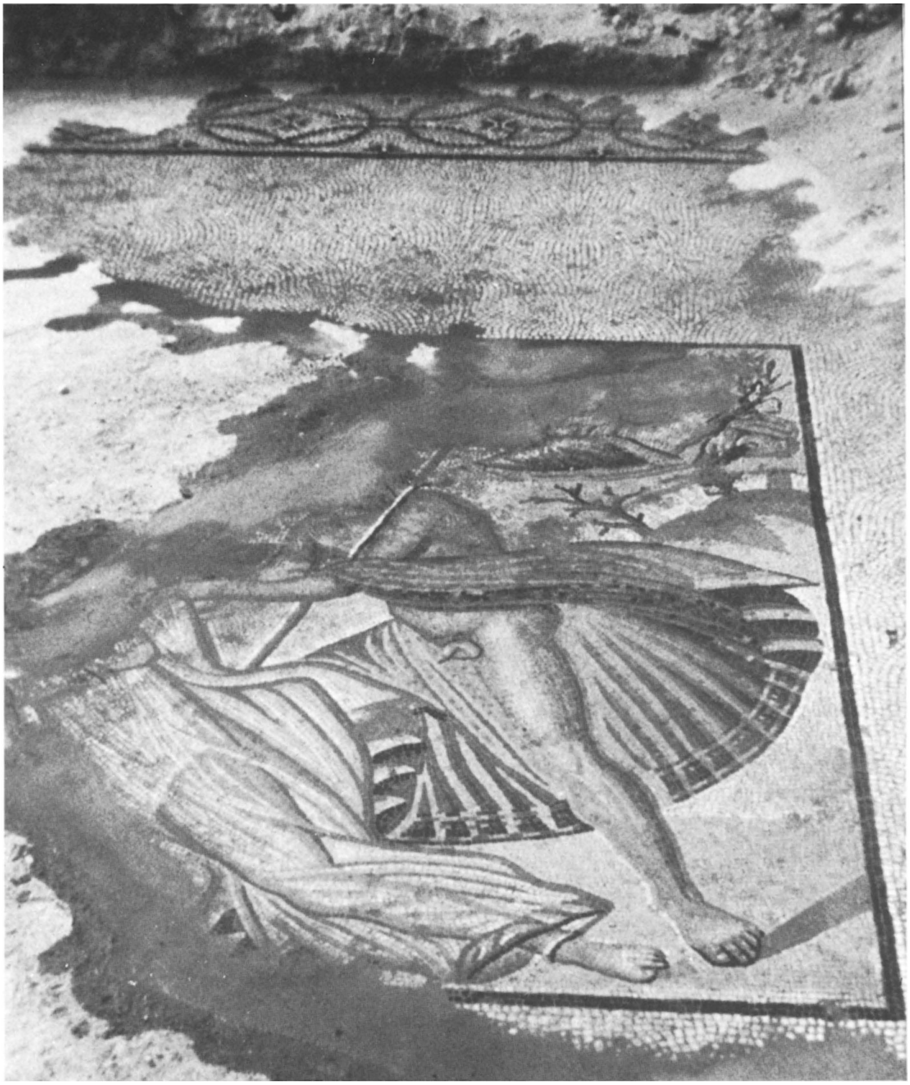


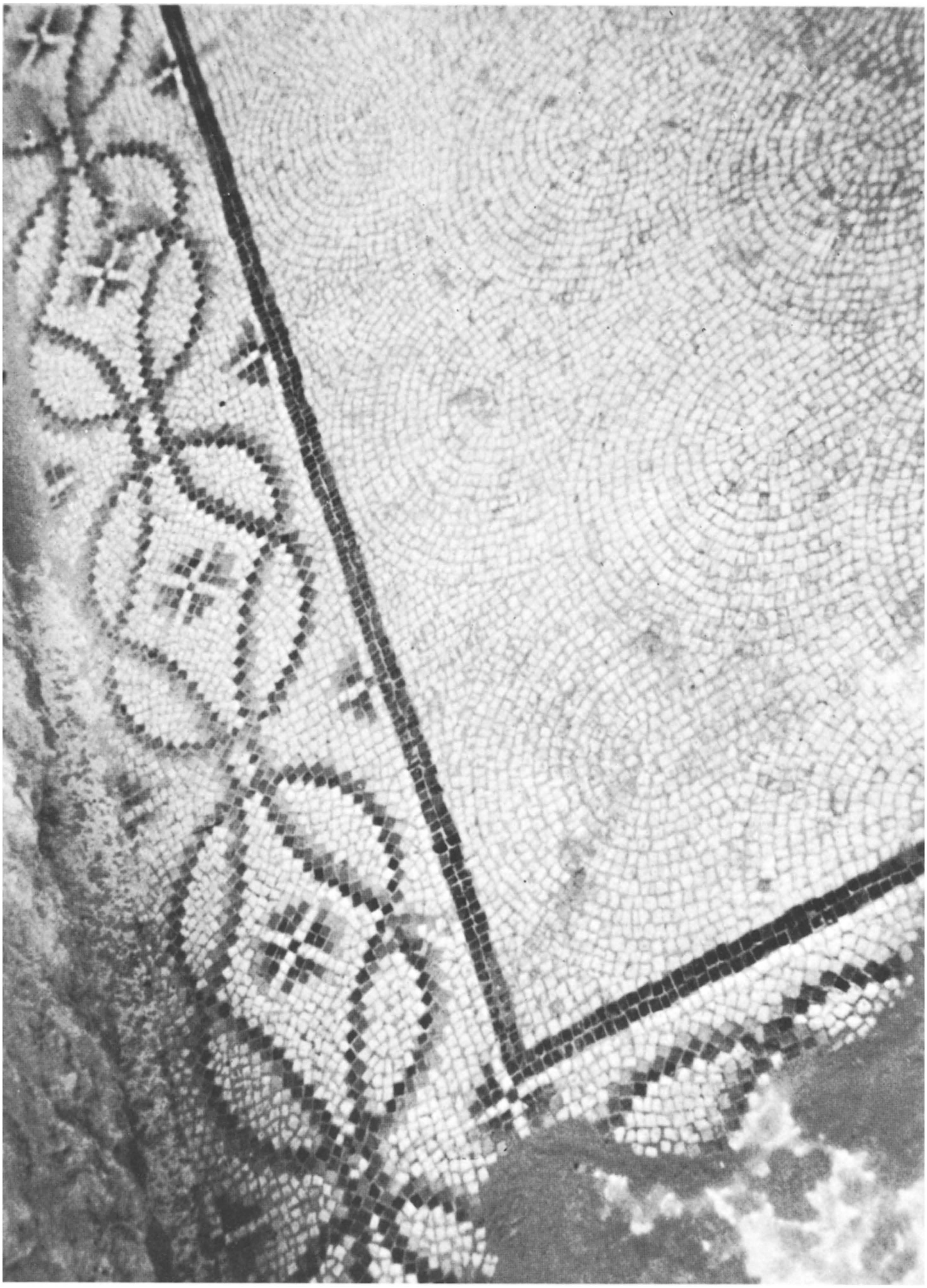


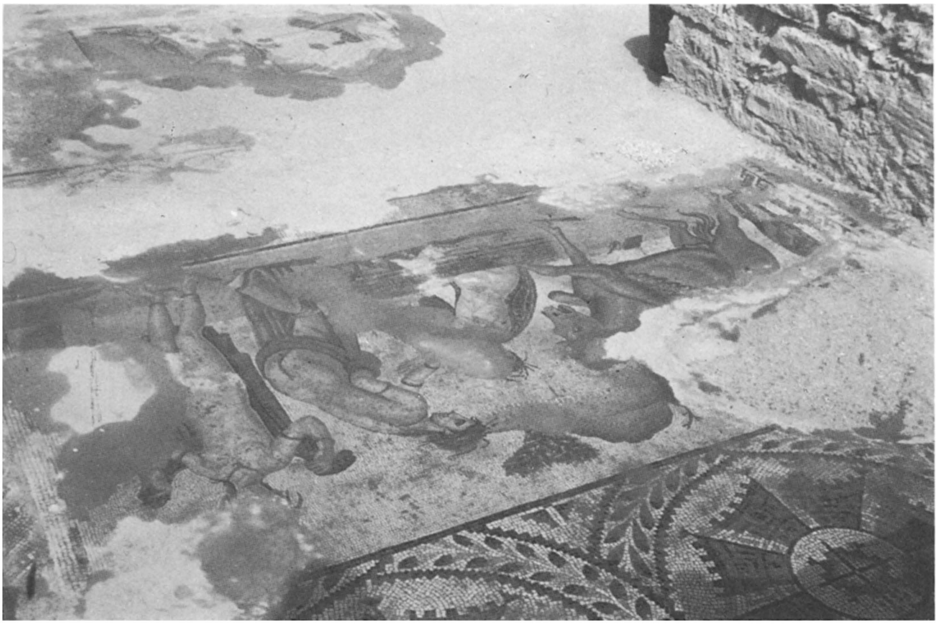
1



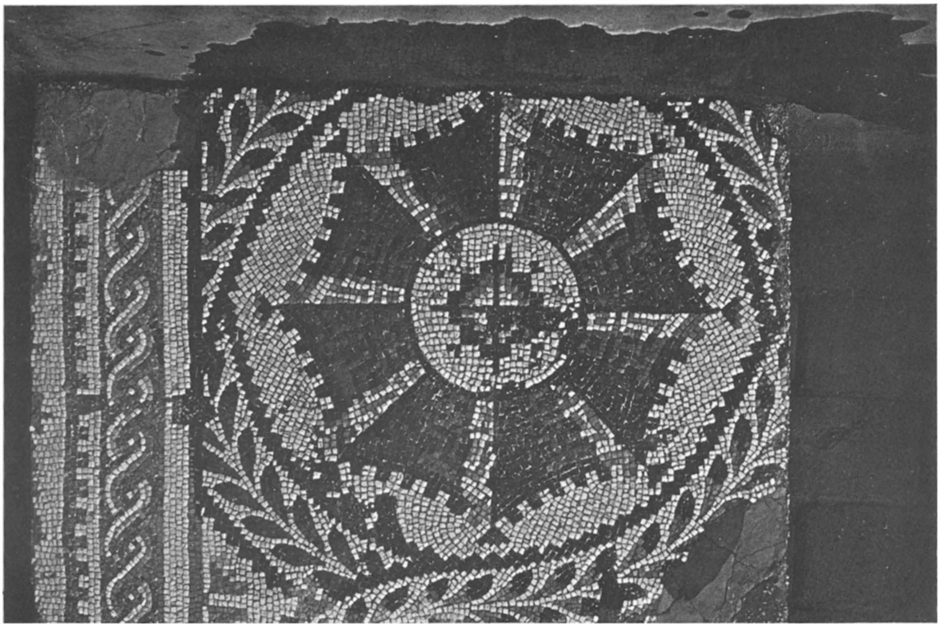
2







1



2

Planche LI

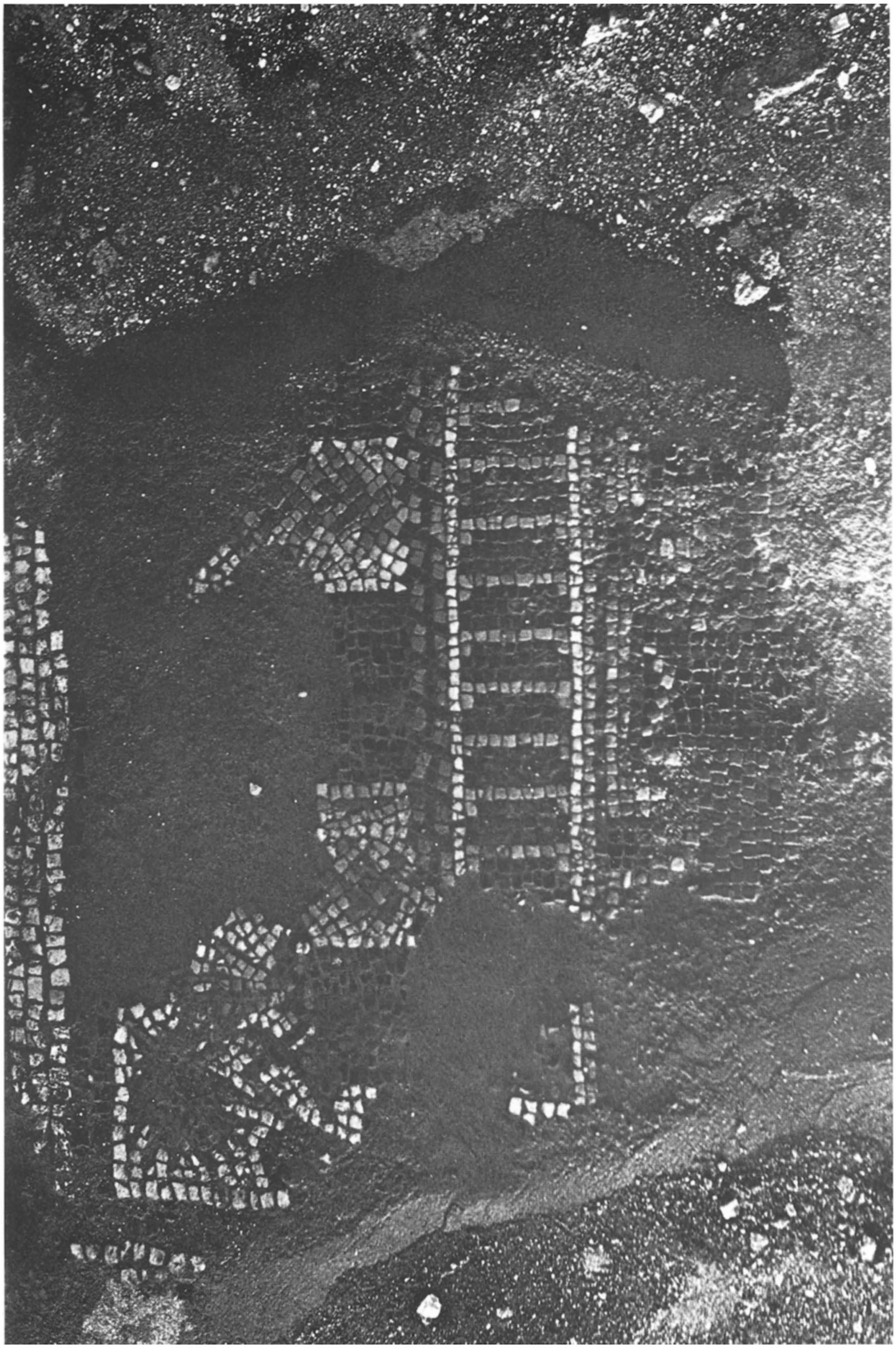
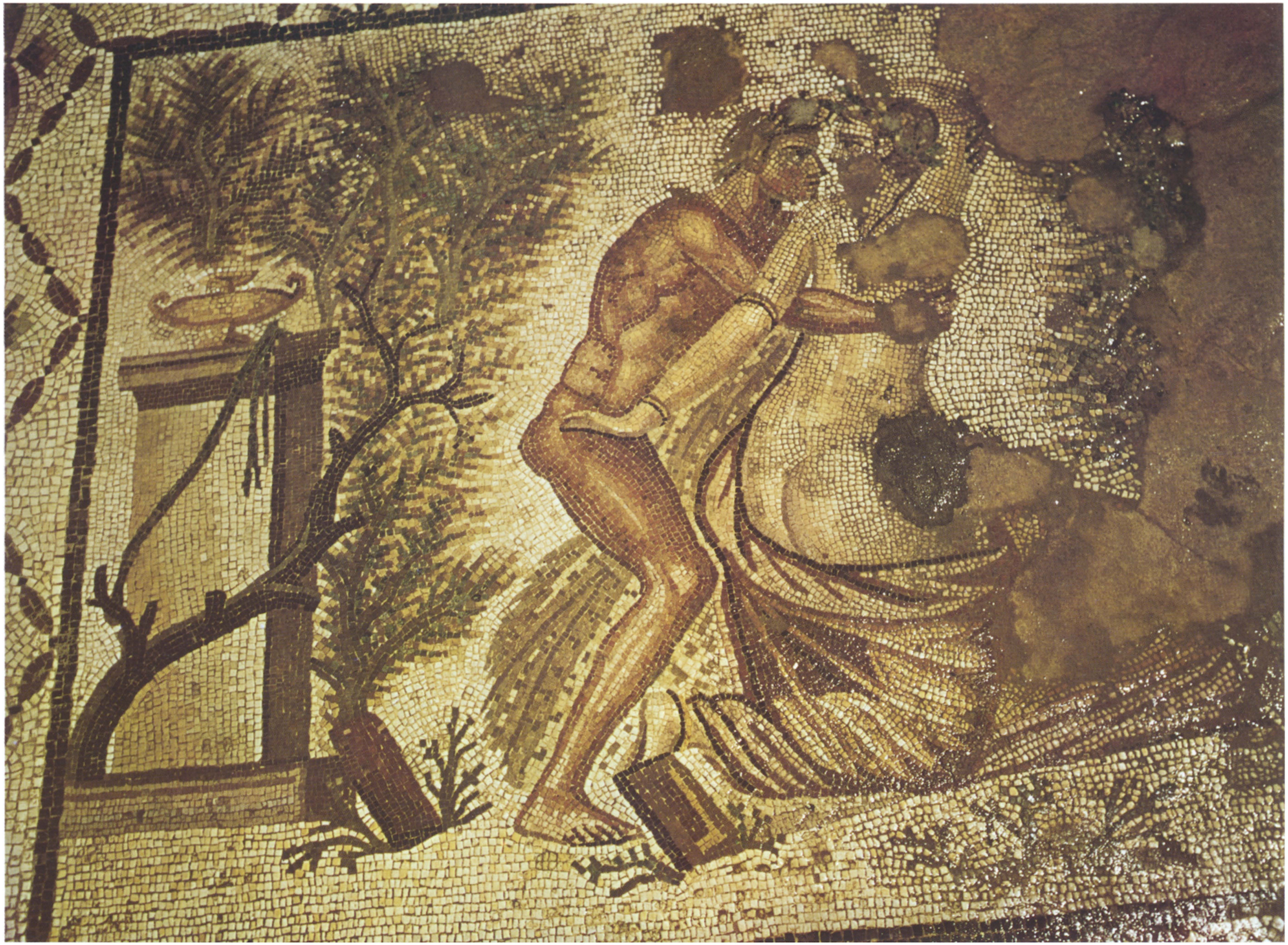


Planche LII



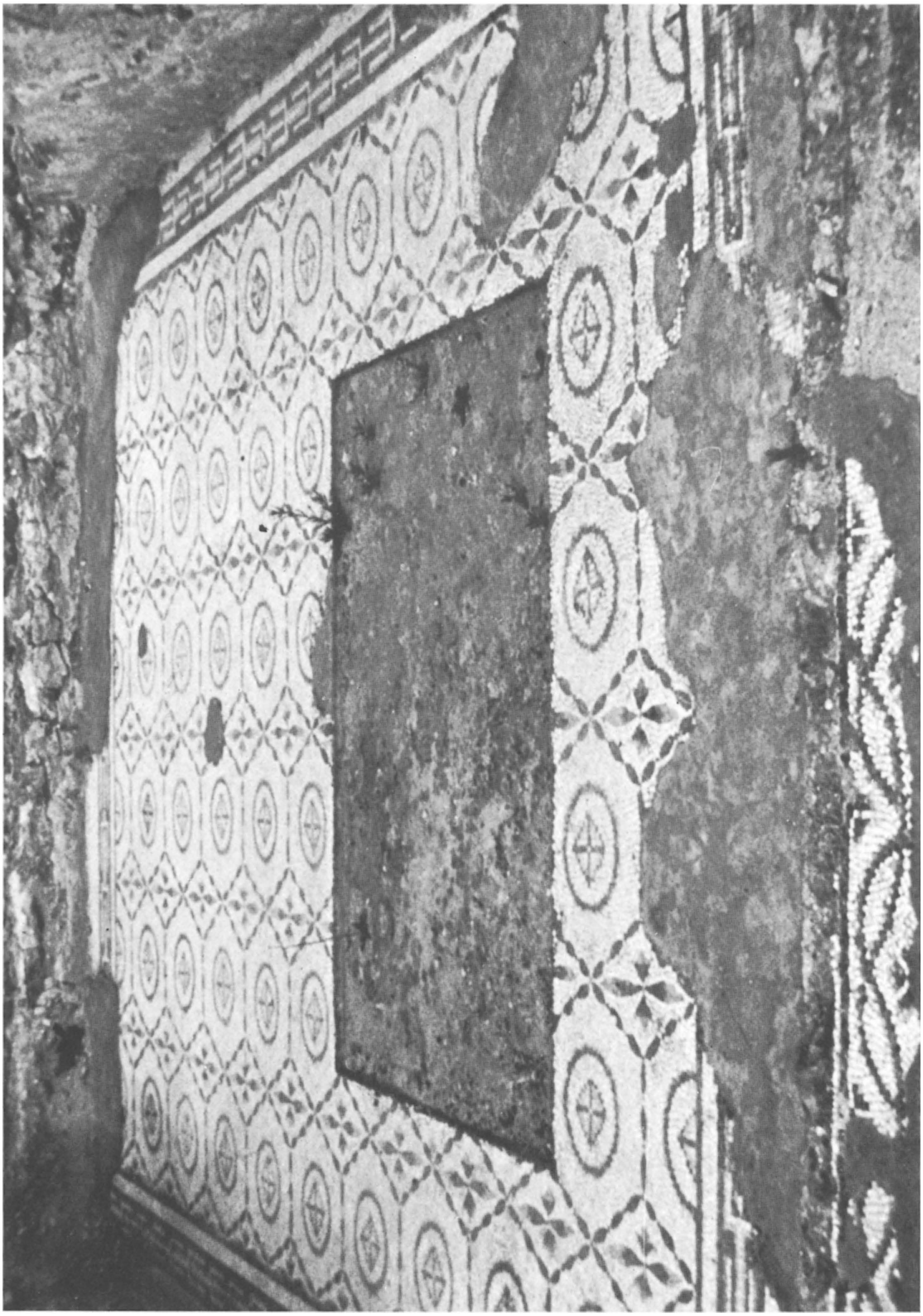
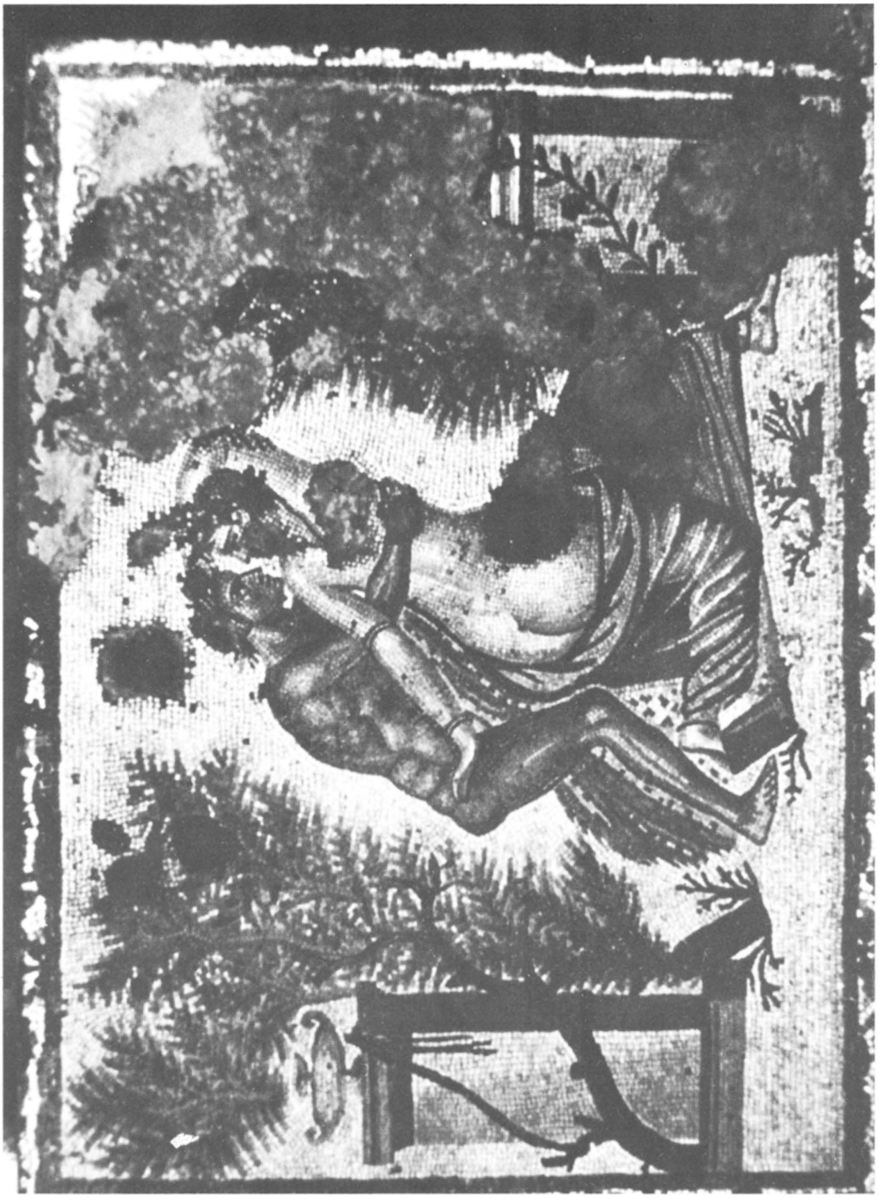
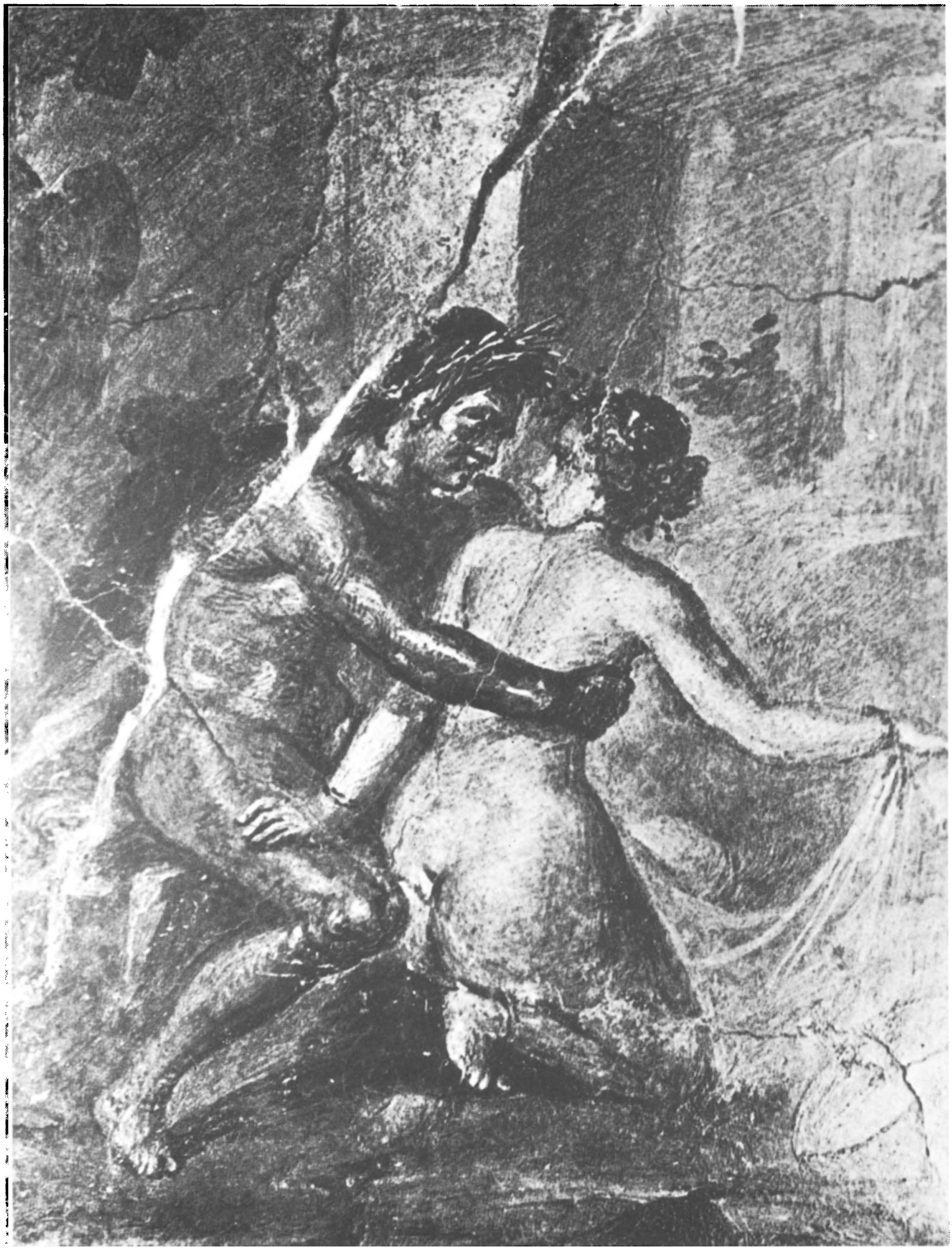
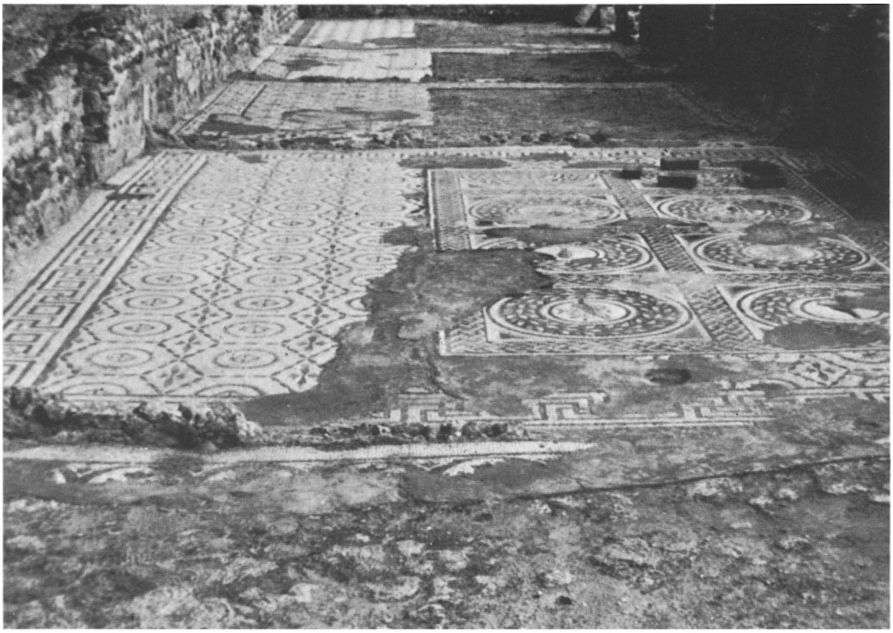


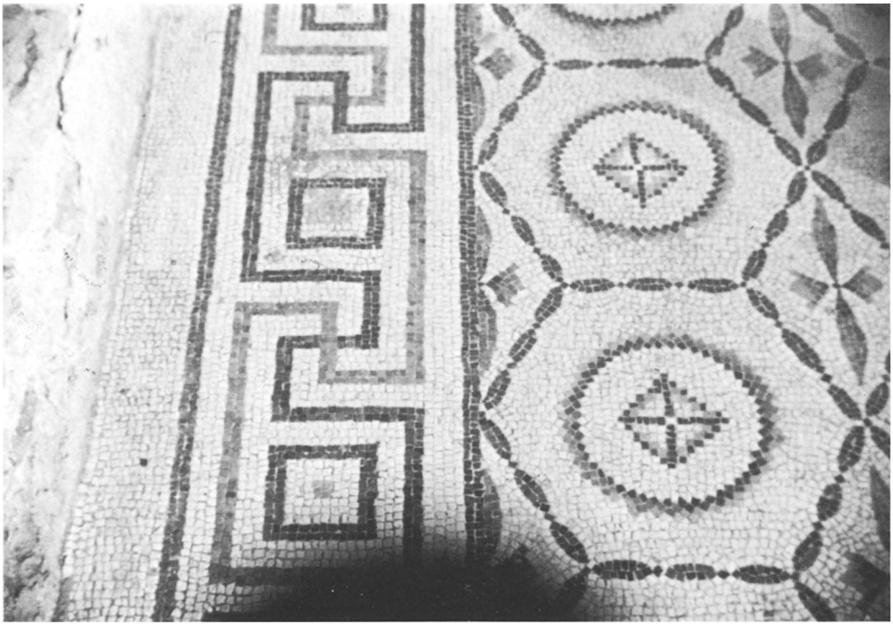
Planche LIV







1



2

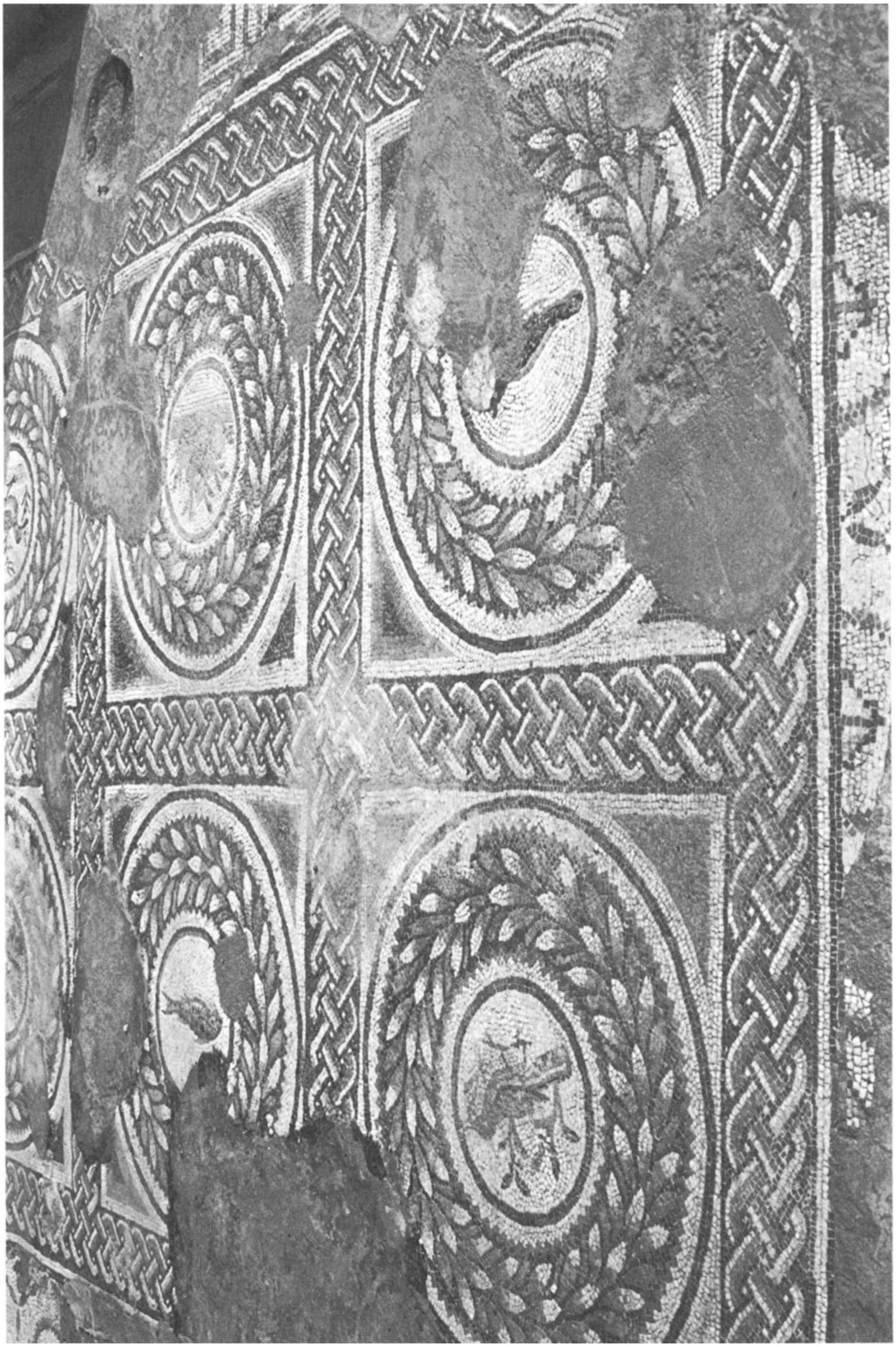
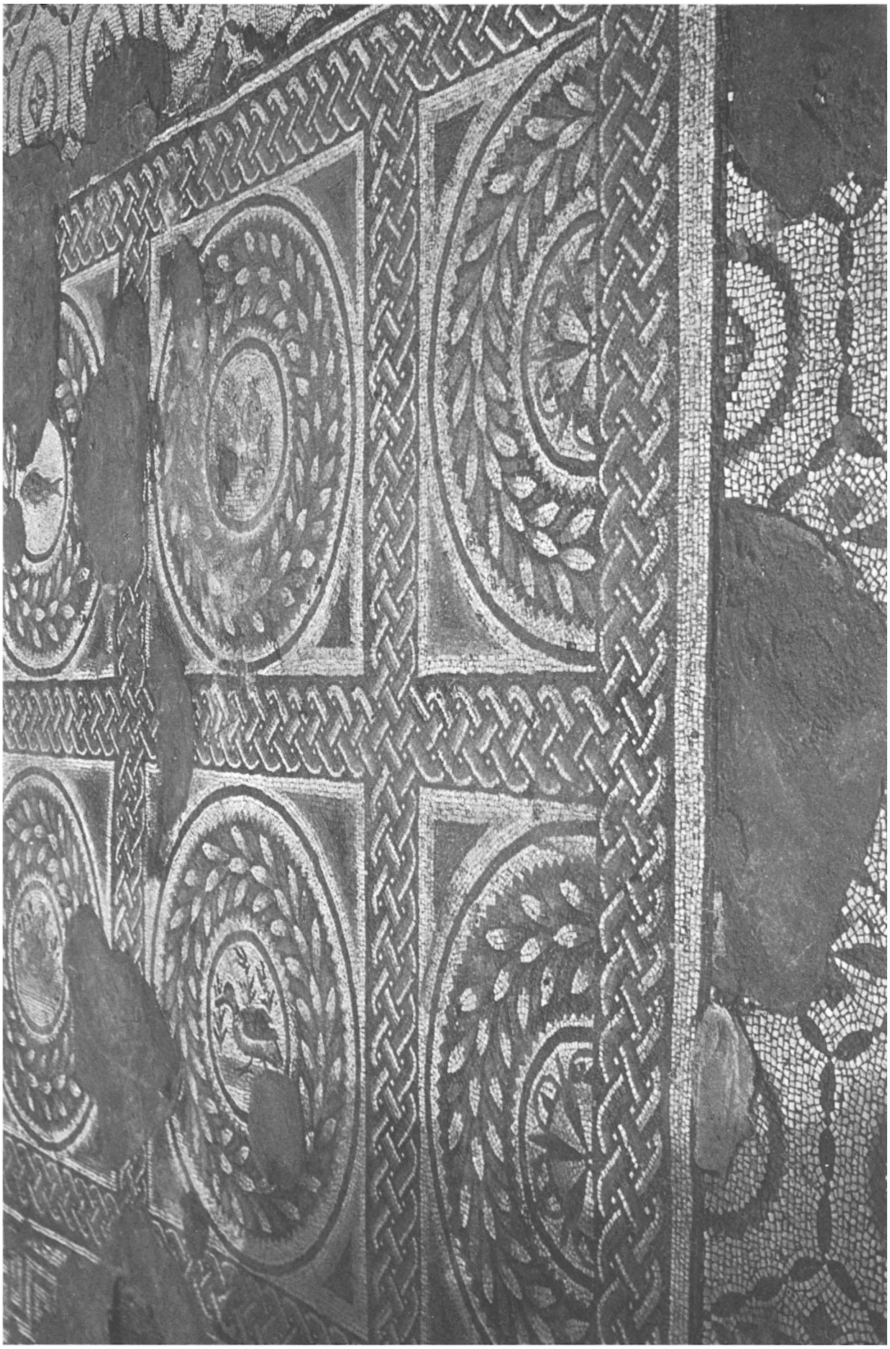
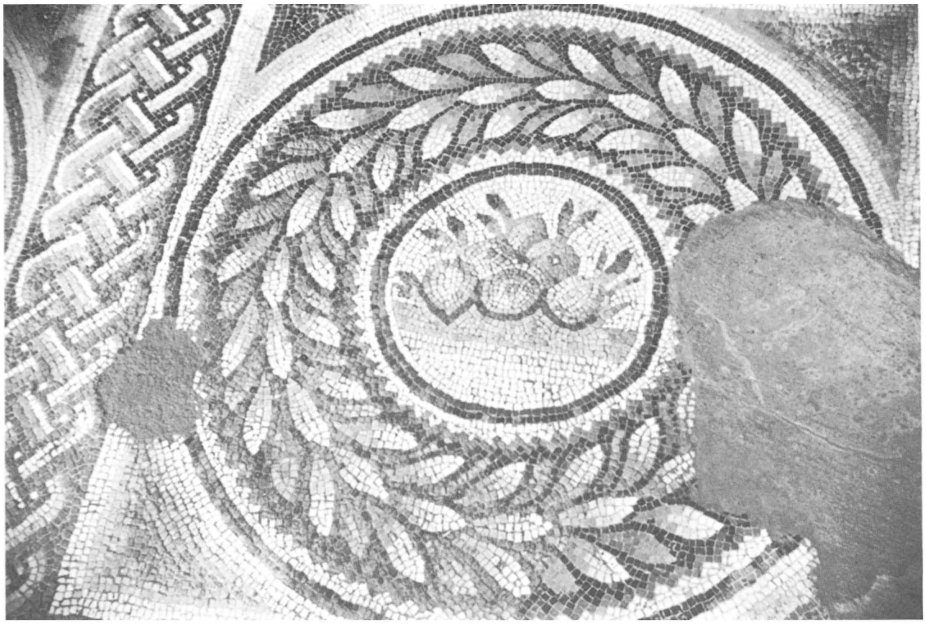
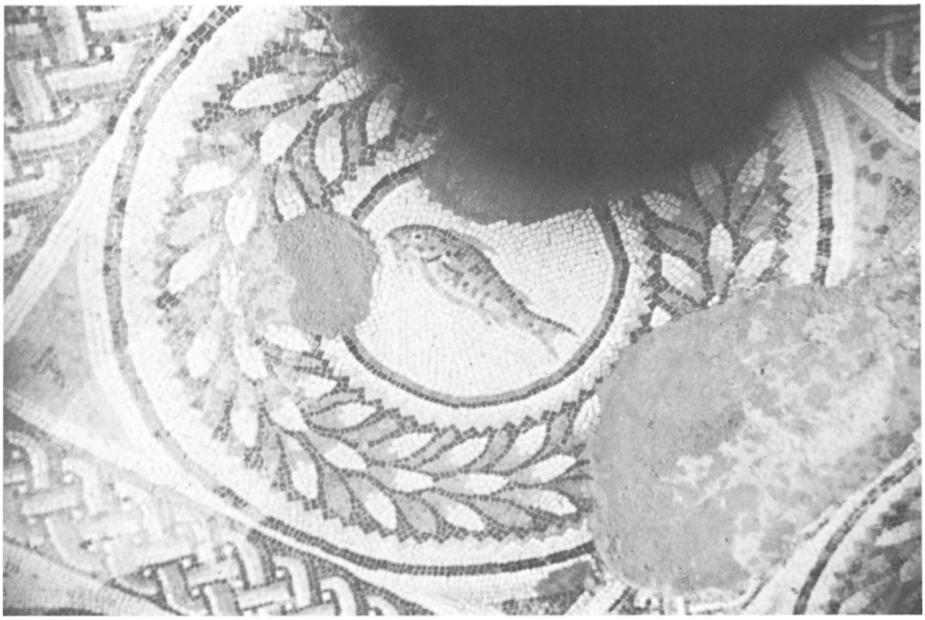


PLANCHE LVIII

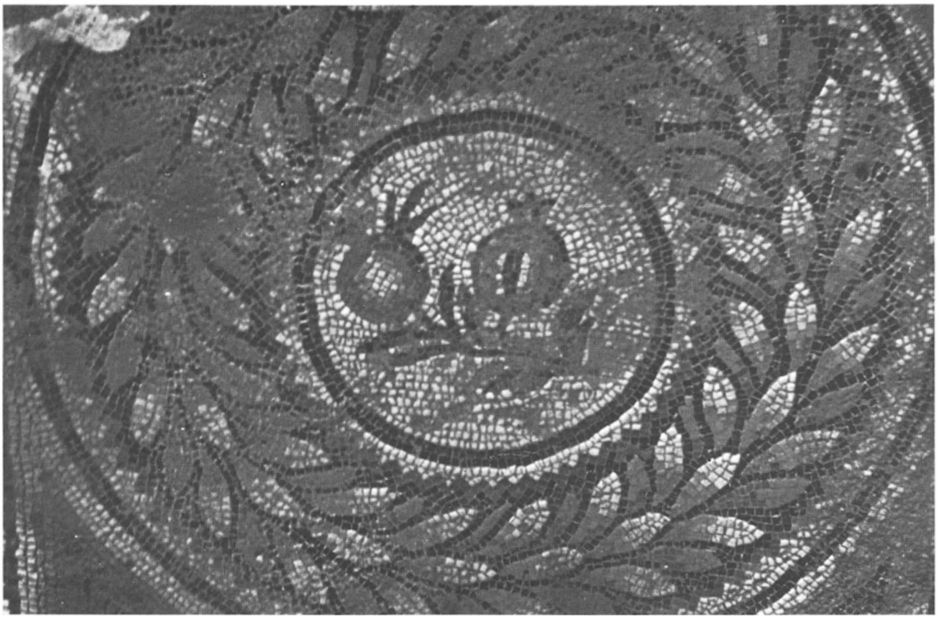




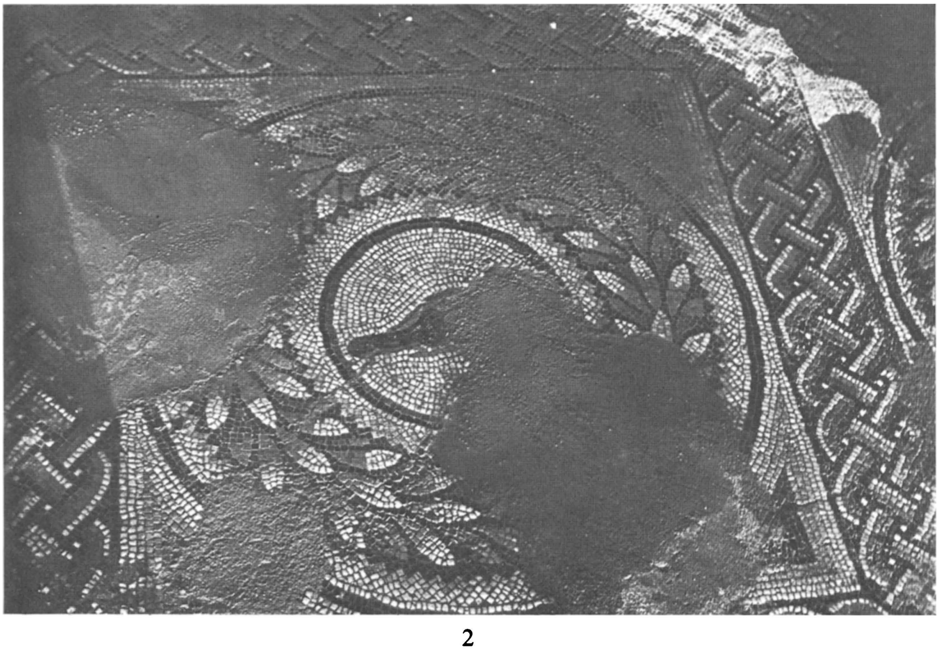
1



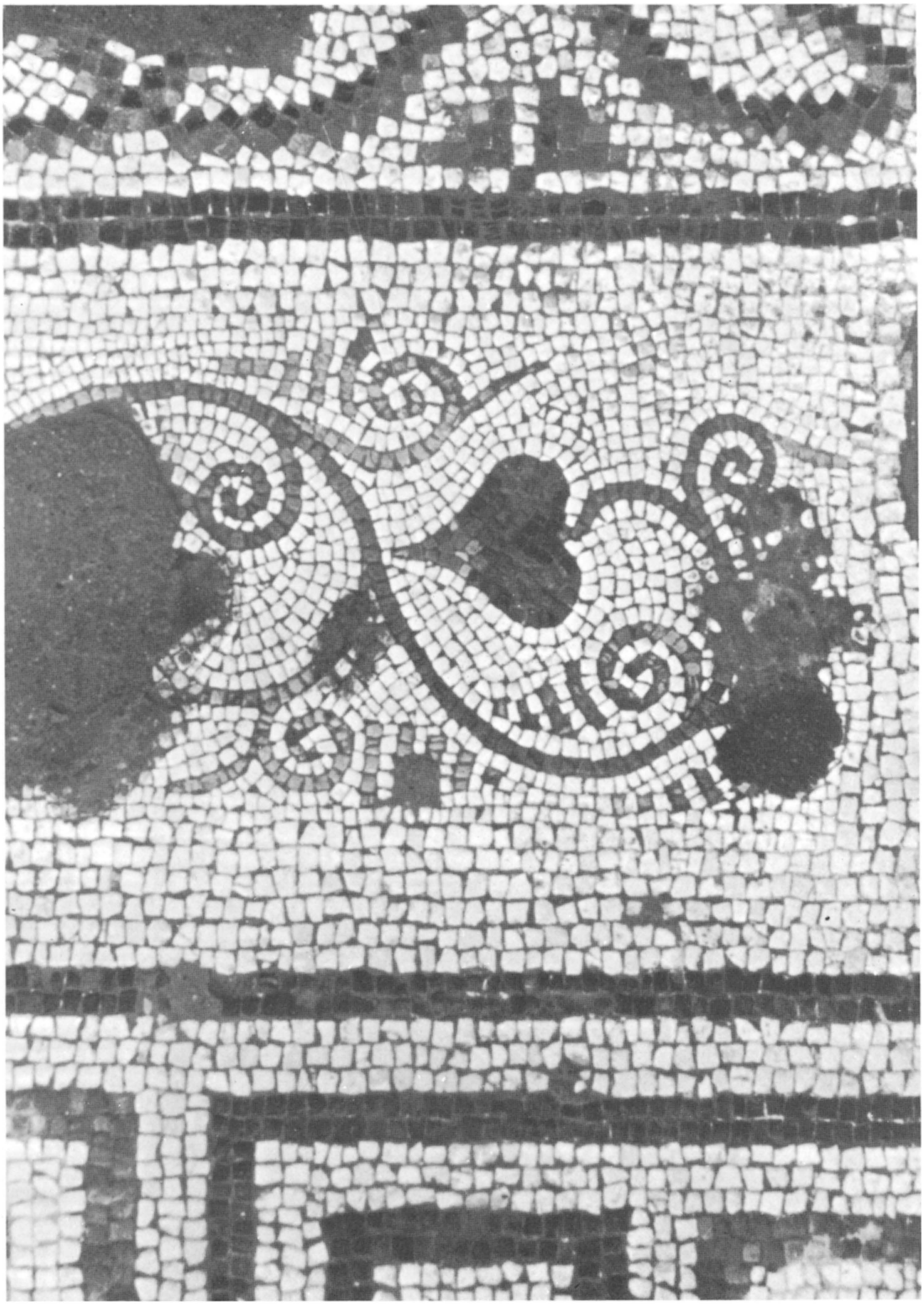
2

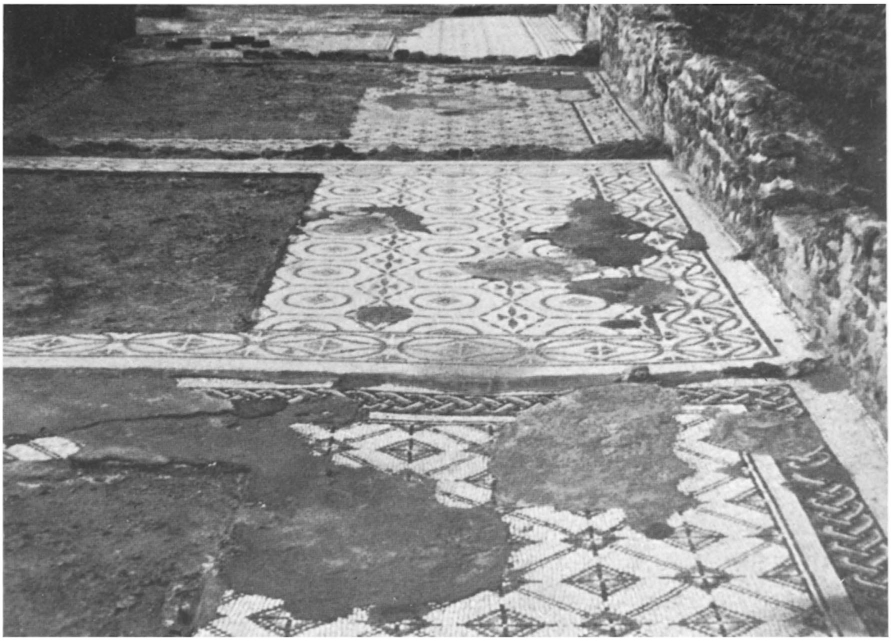


1

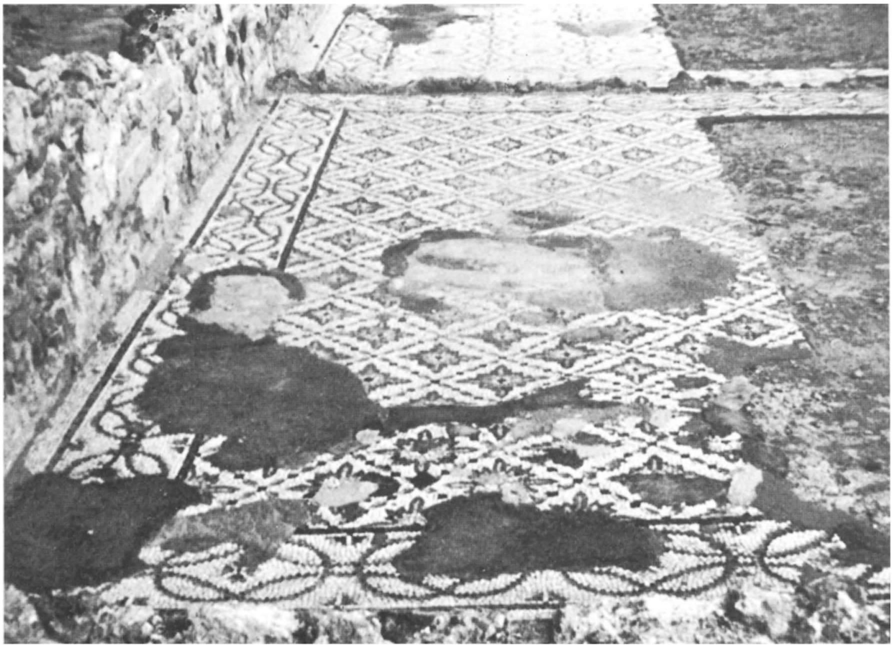


2



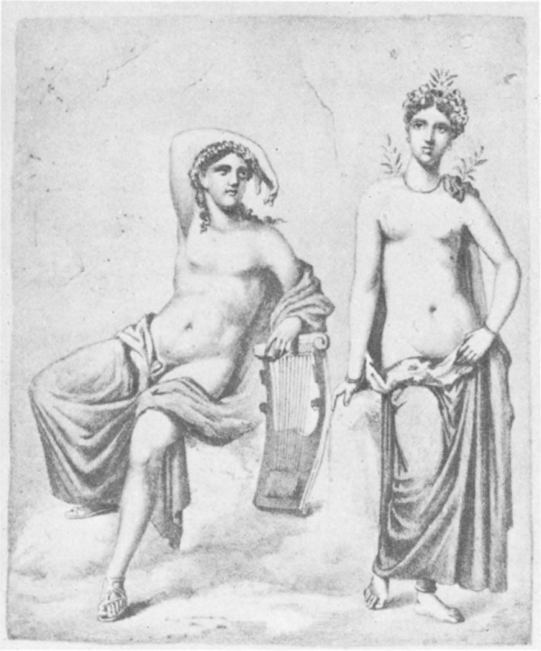


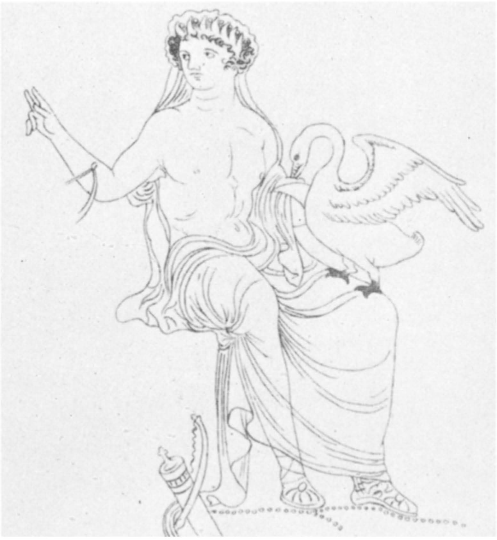
1

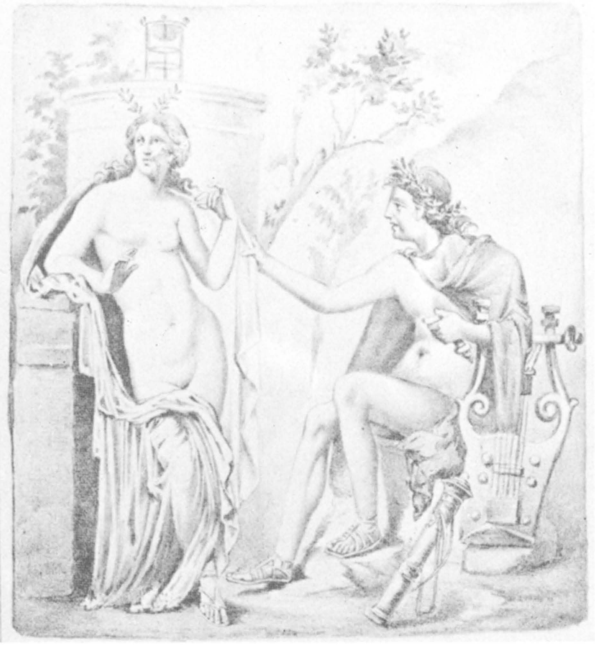


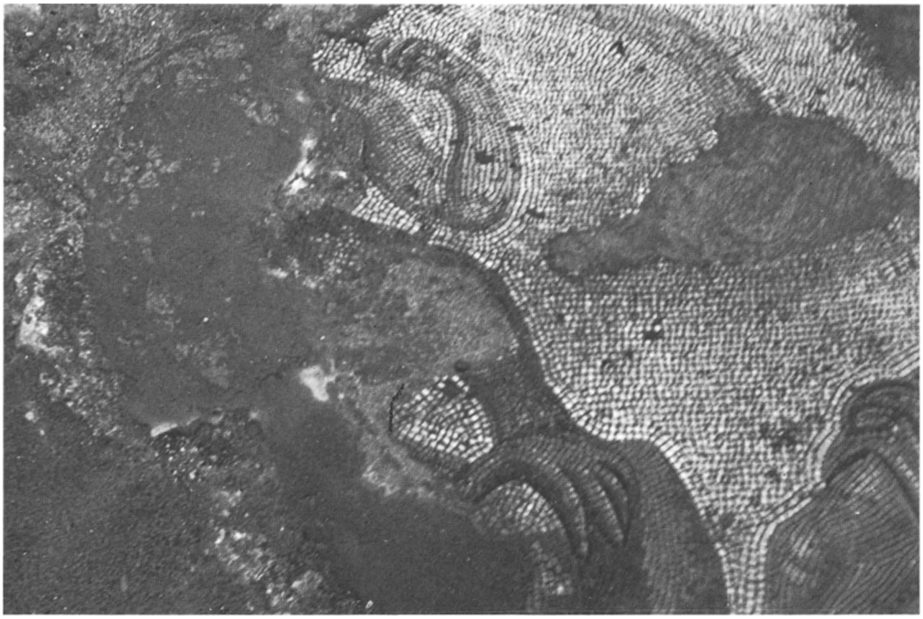
2

PLANCHE LXIII

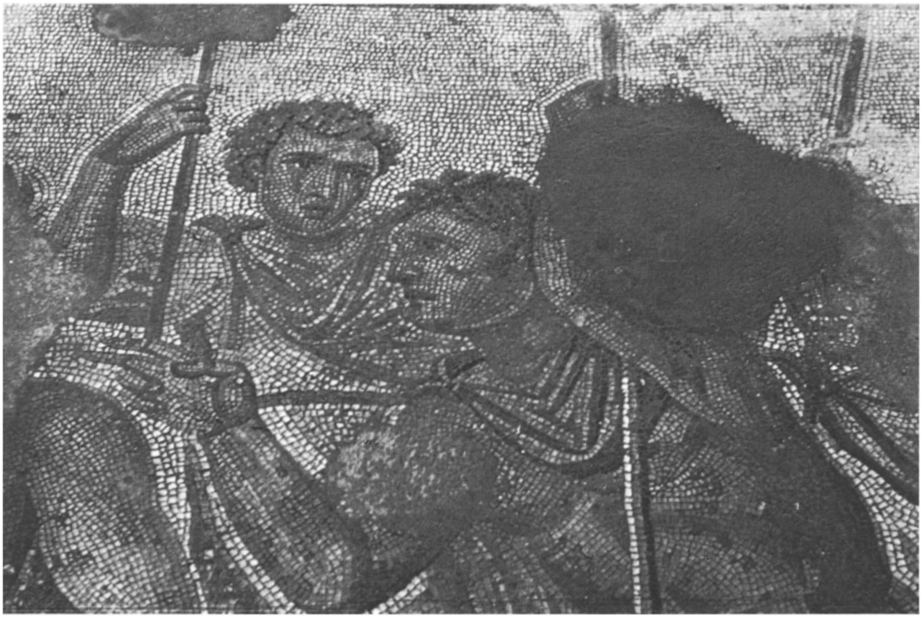




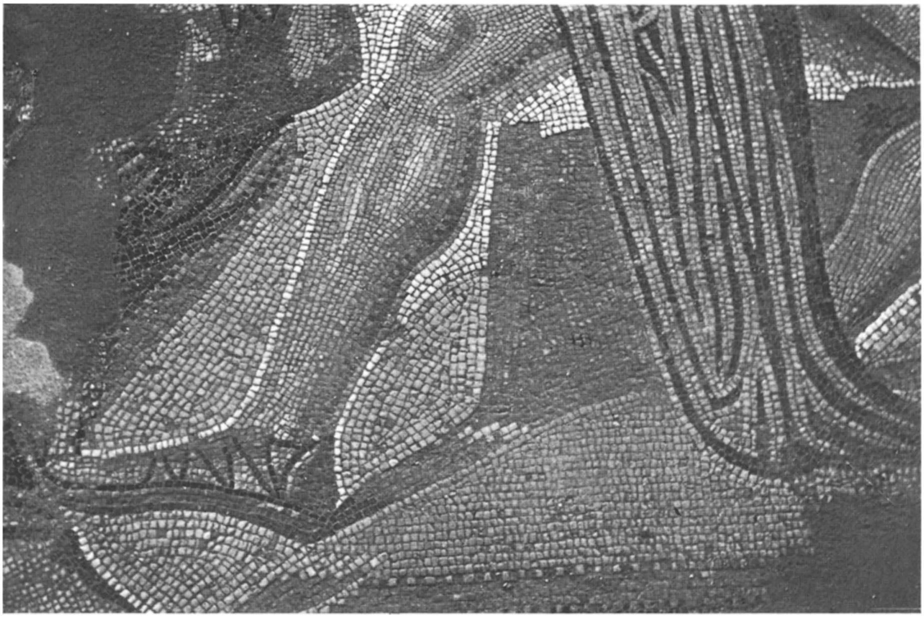




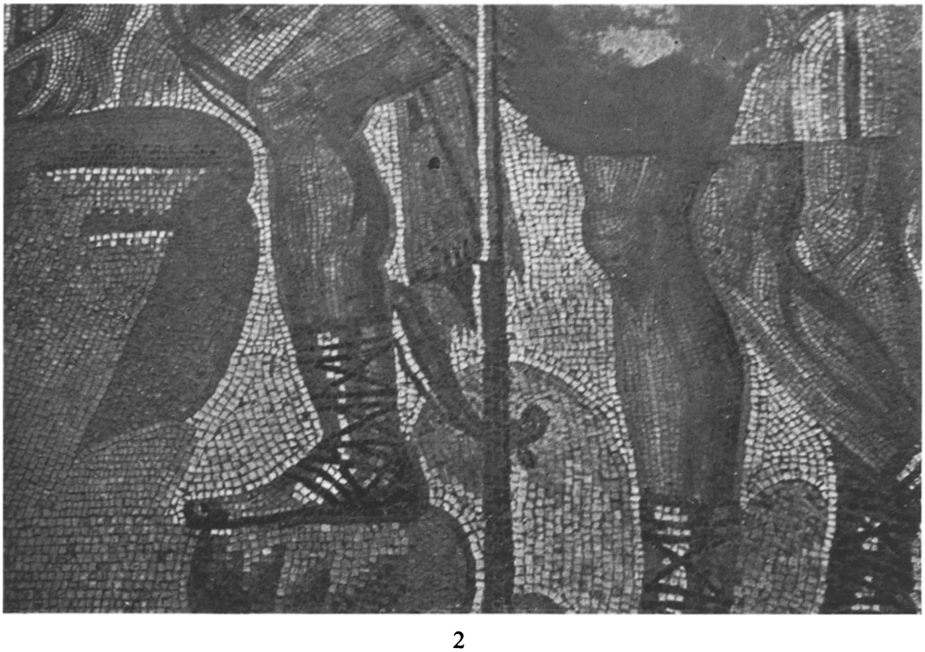
1



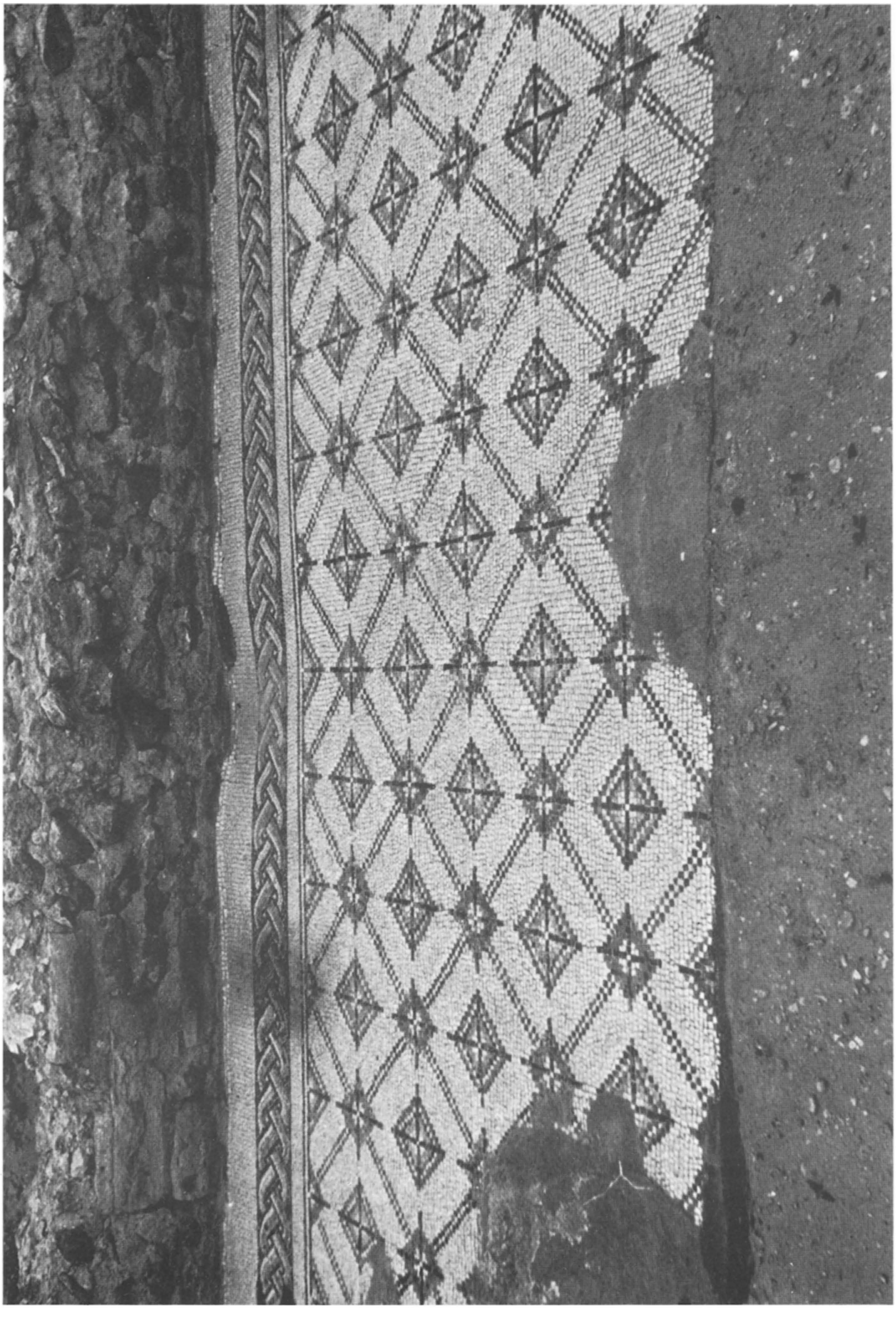
2

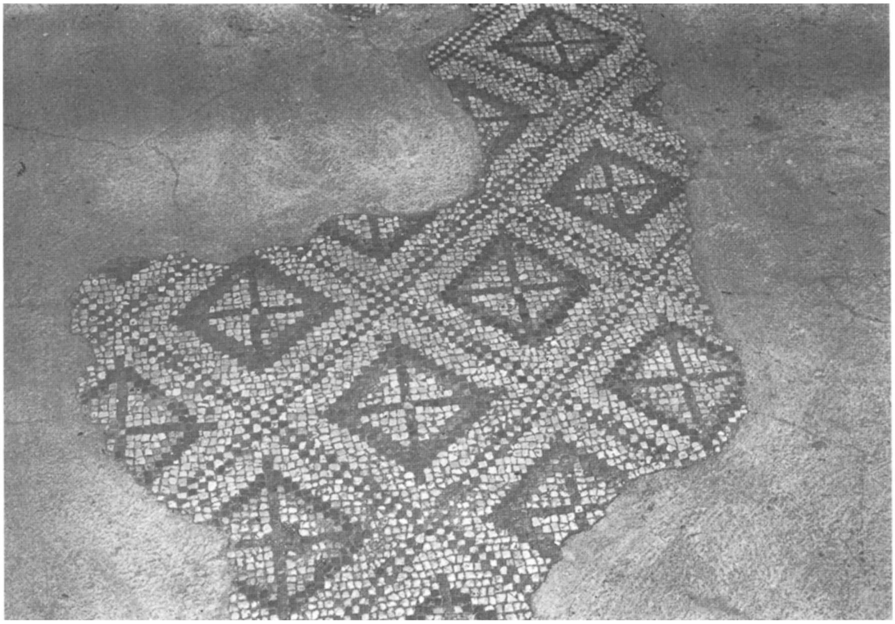


1

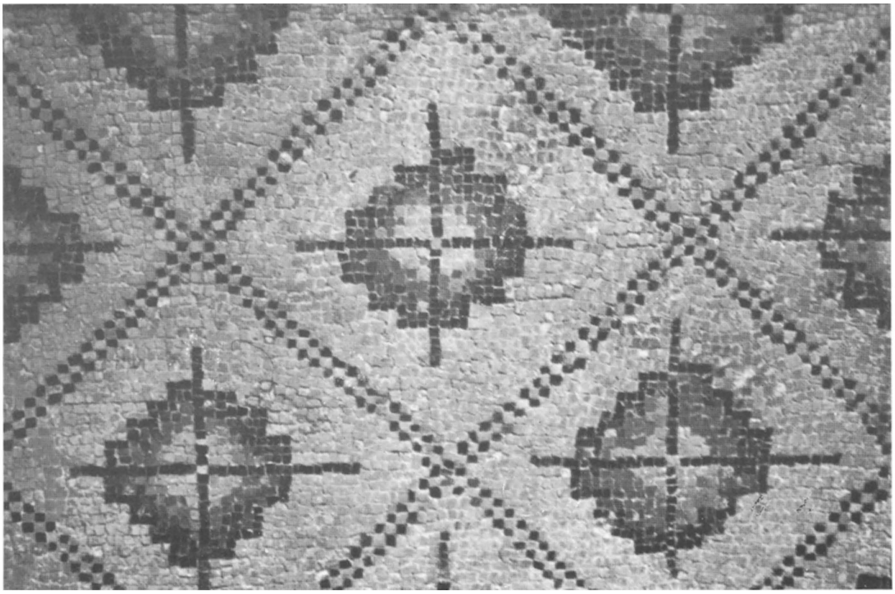


2



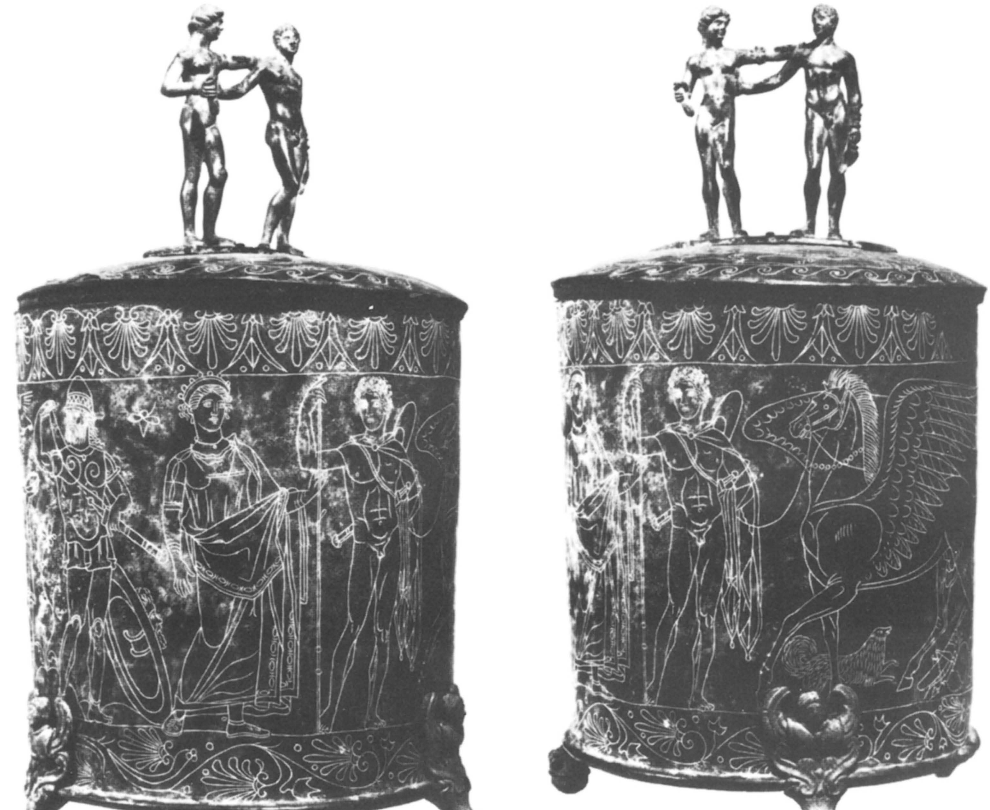


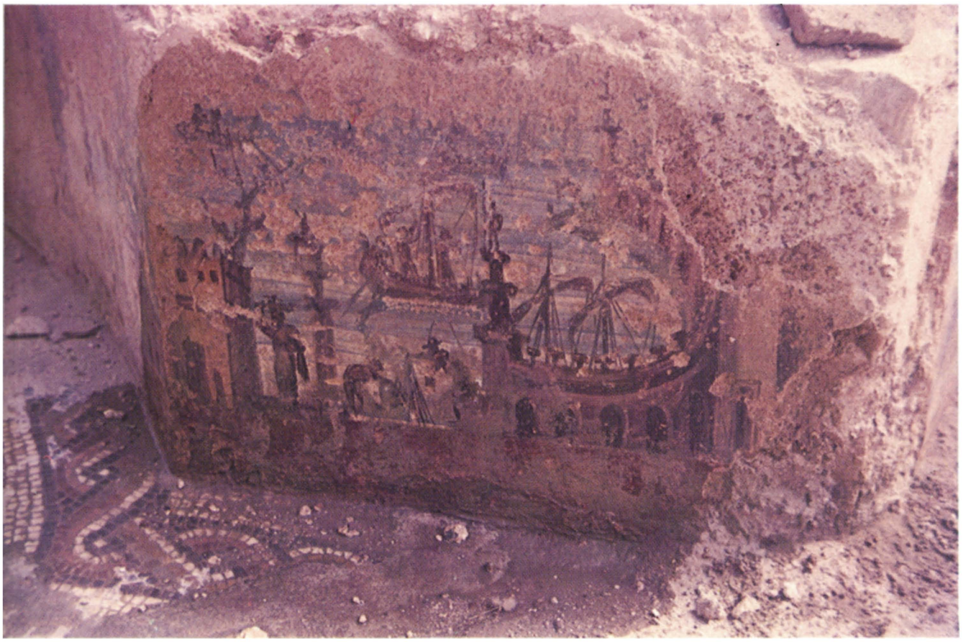
1



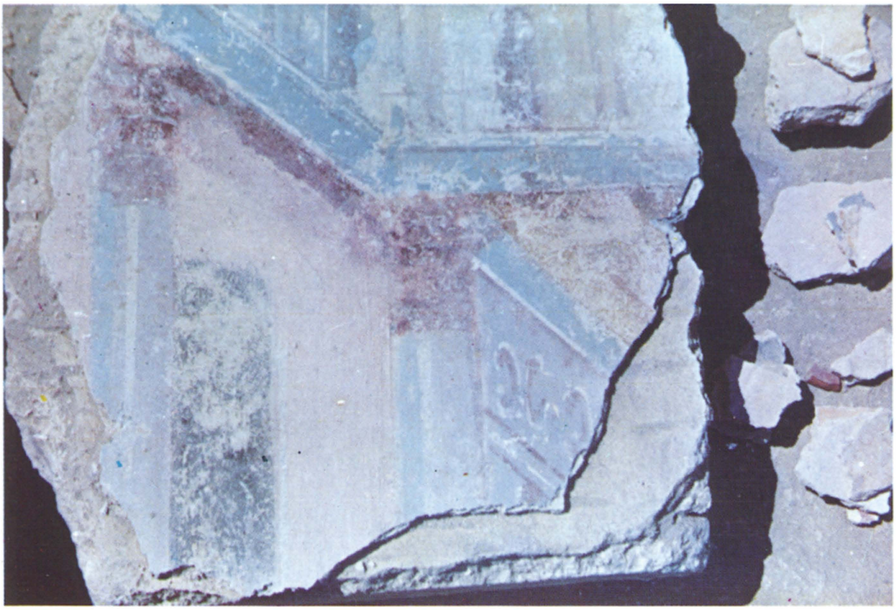
2

PLANCHE LXVIII

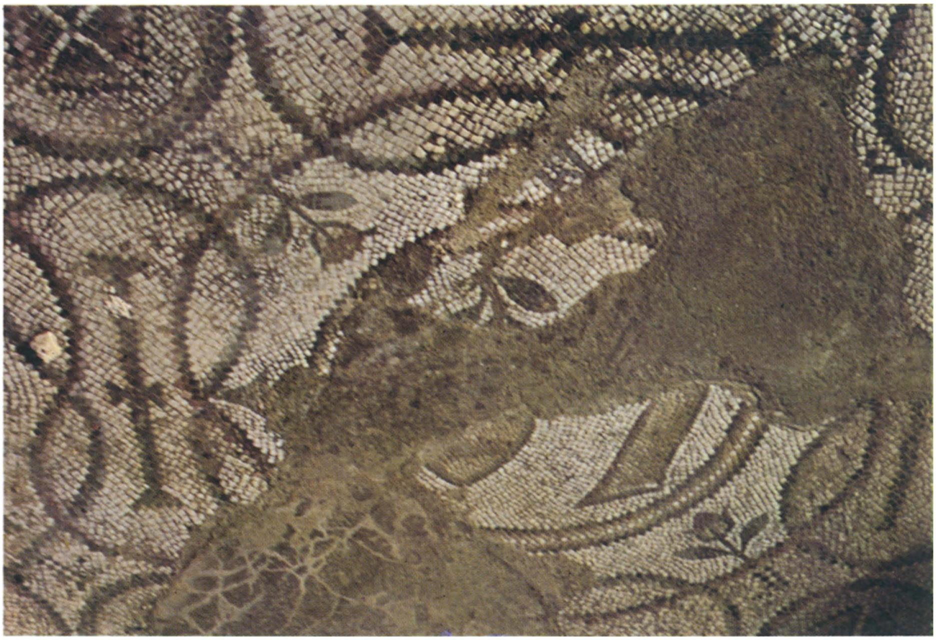




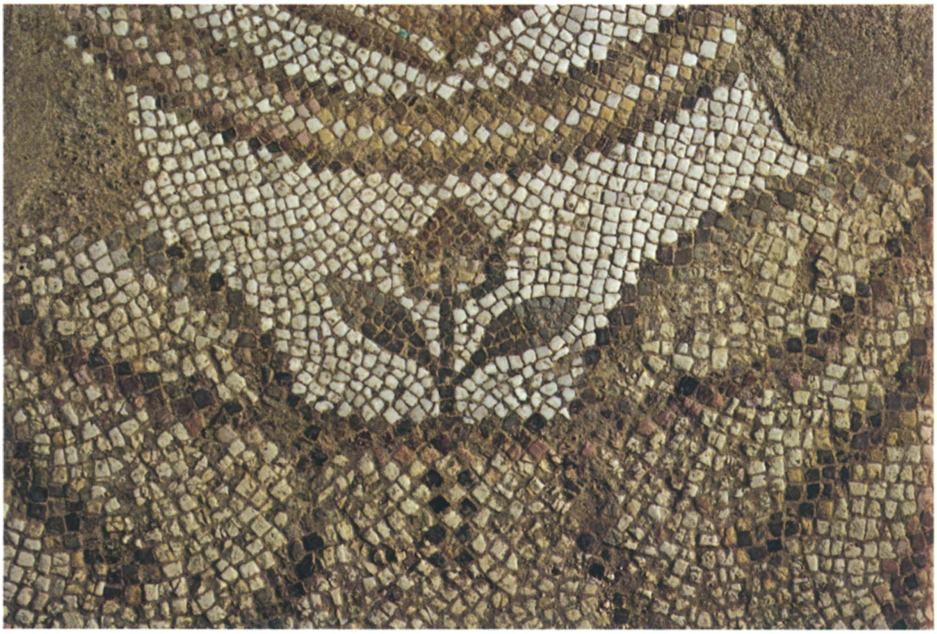
1



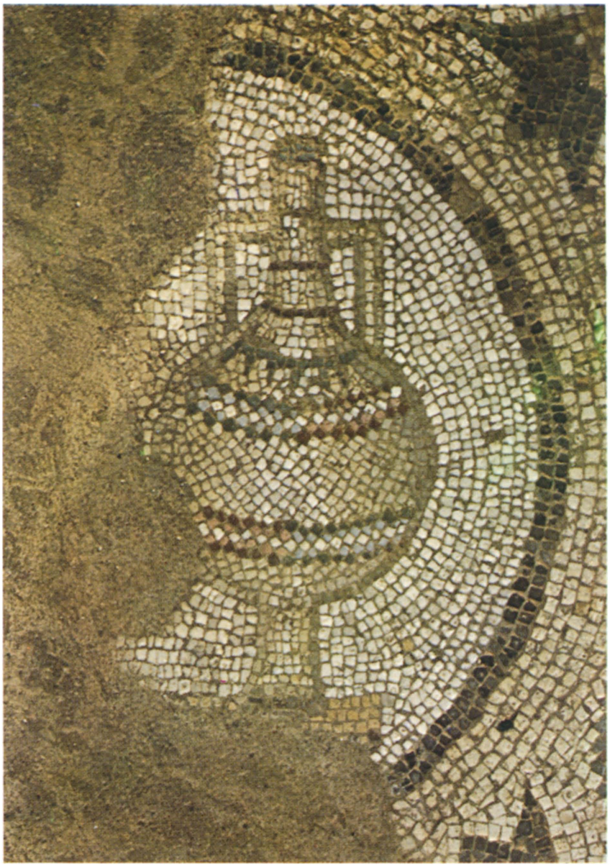
2



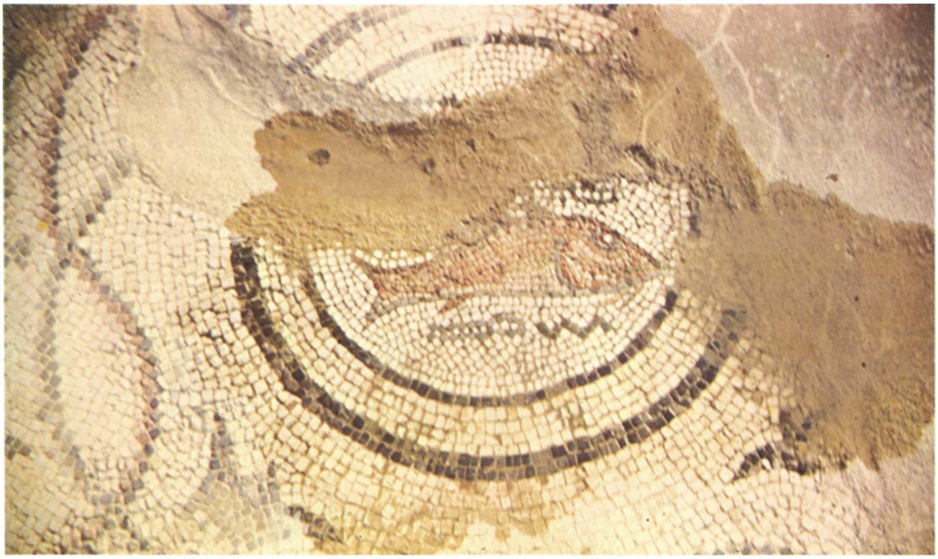
1



2

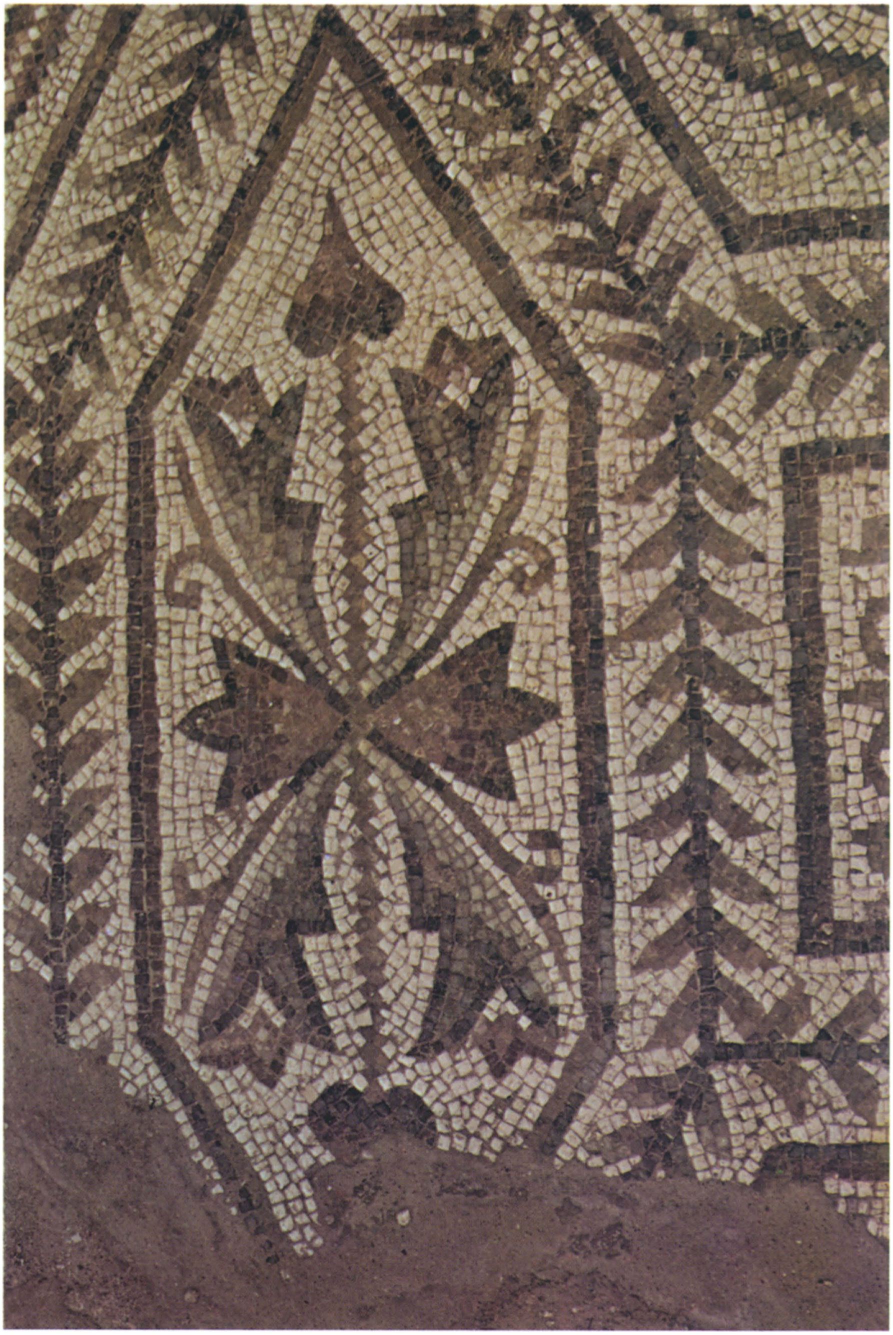


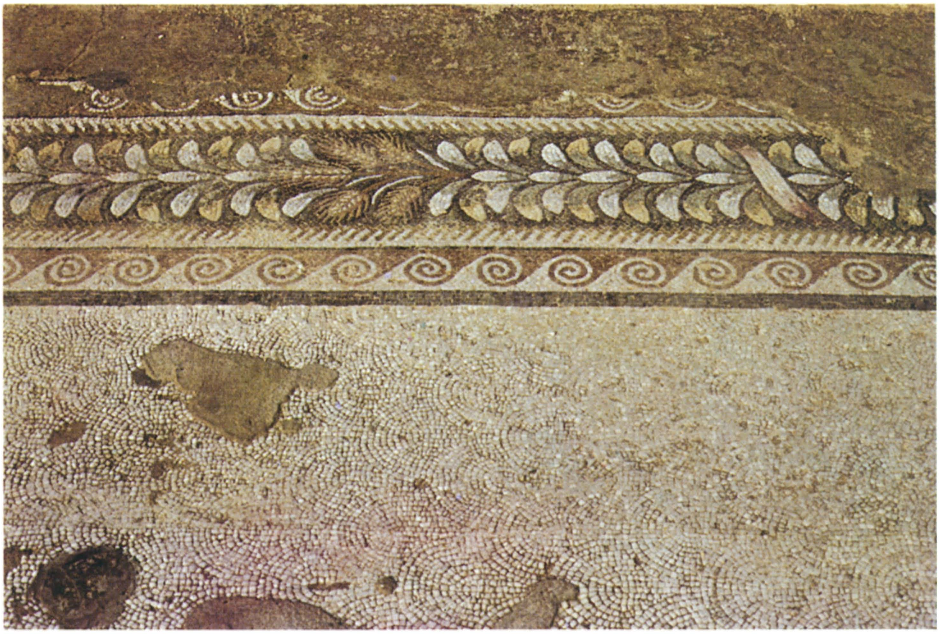
1



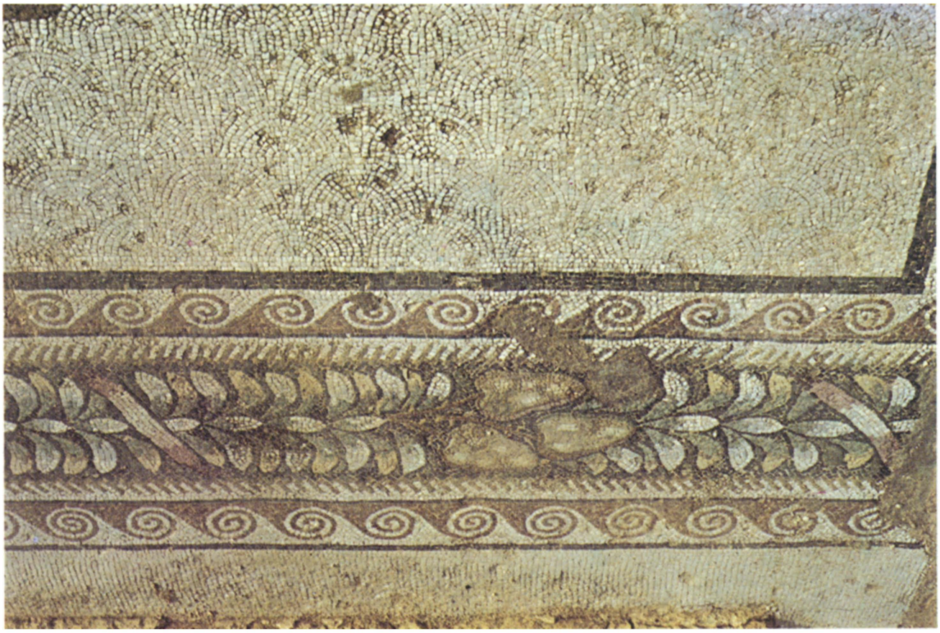
2

PLANCHE LXXII



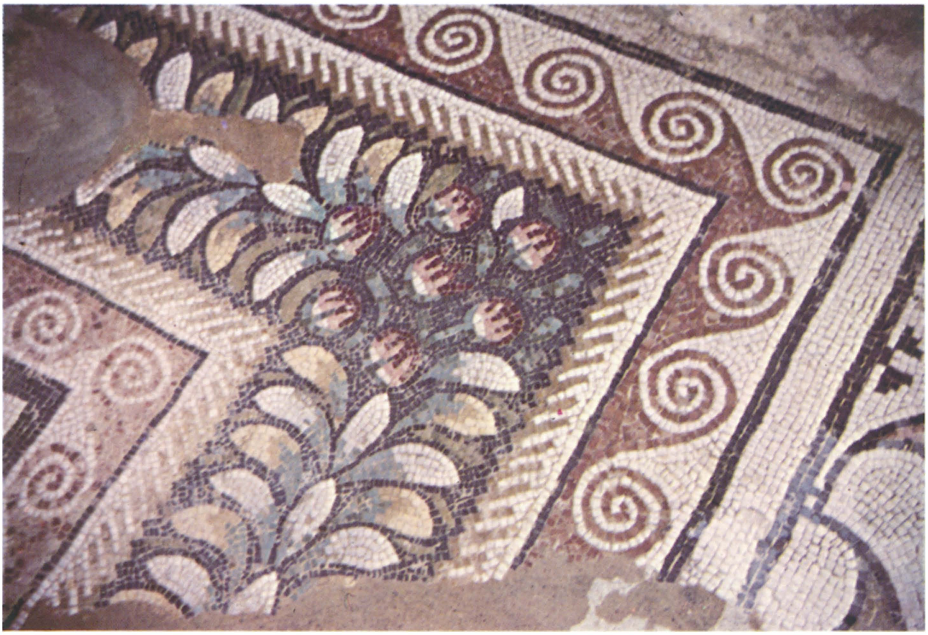


1

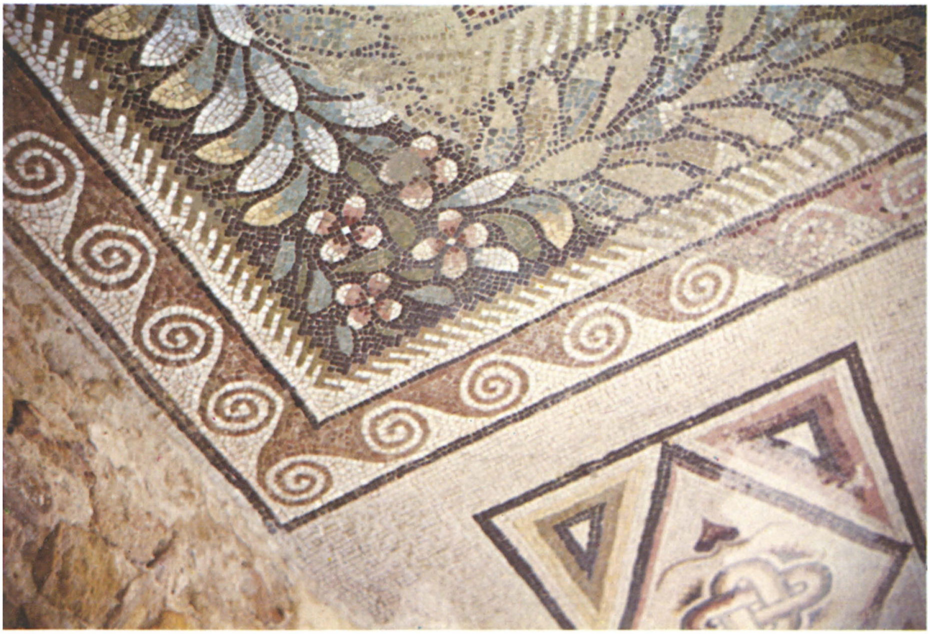


2

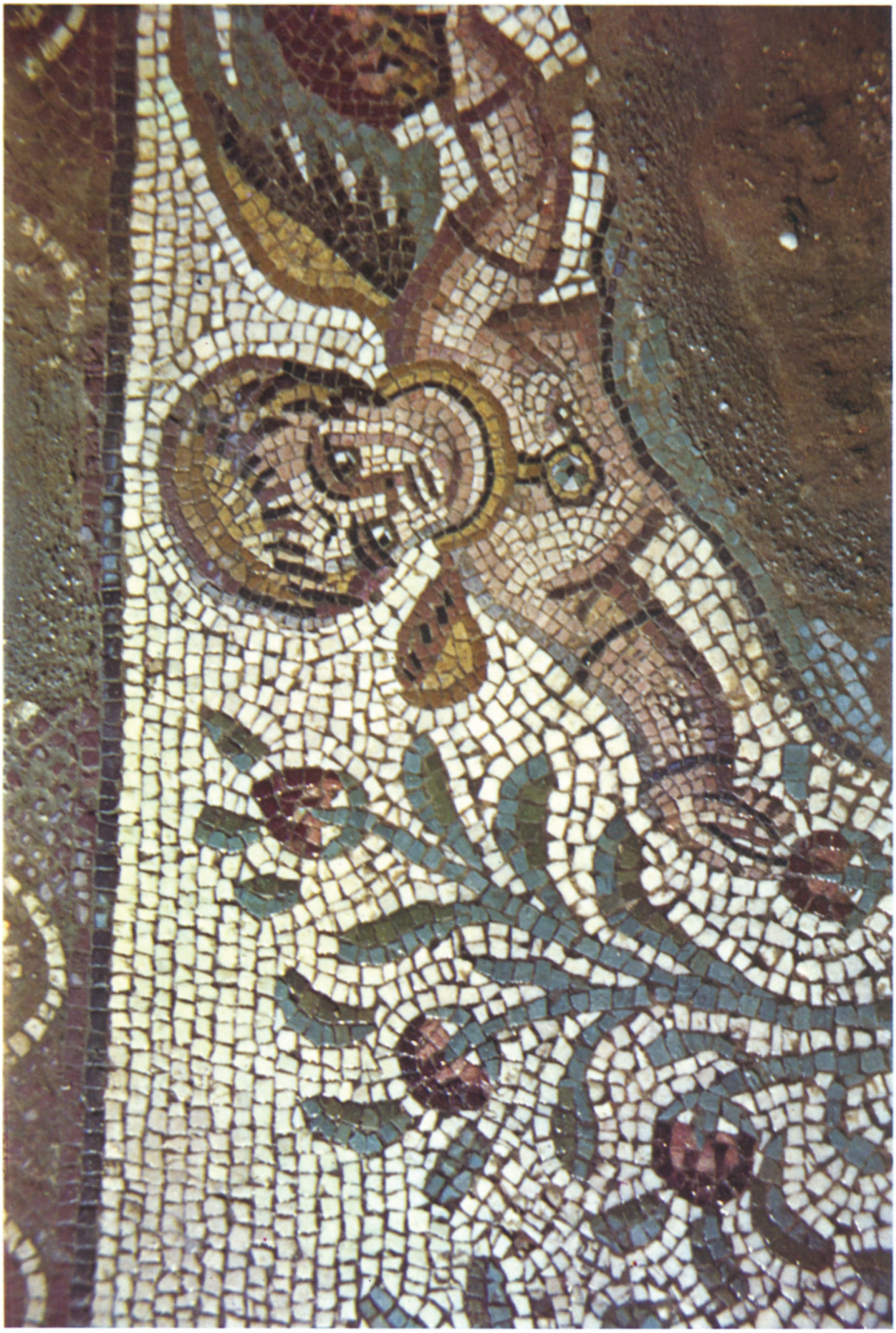
PLANCHE LXXIV

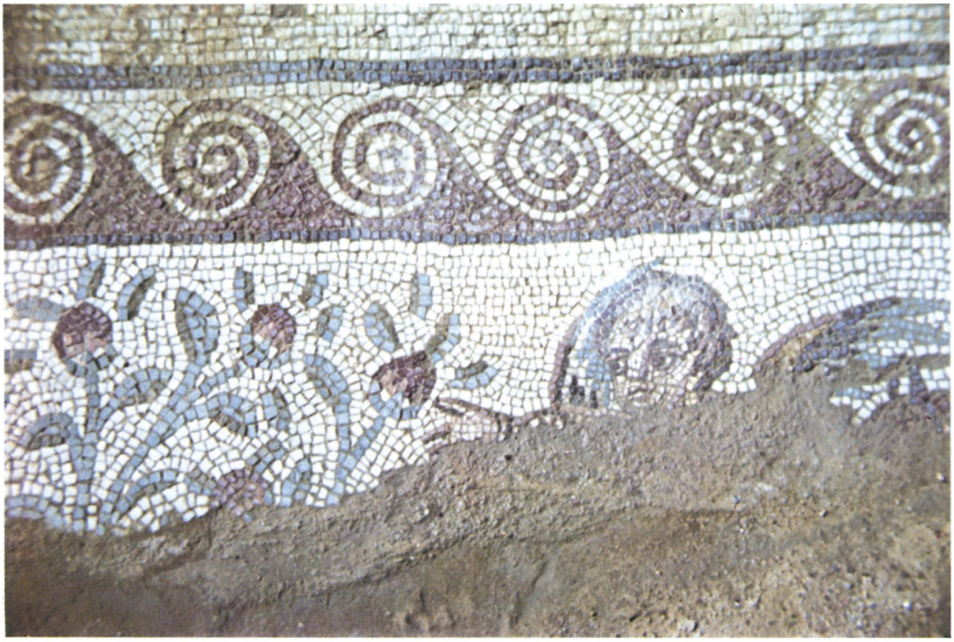


1

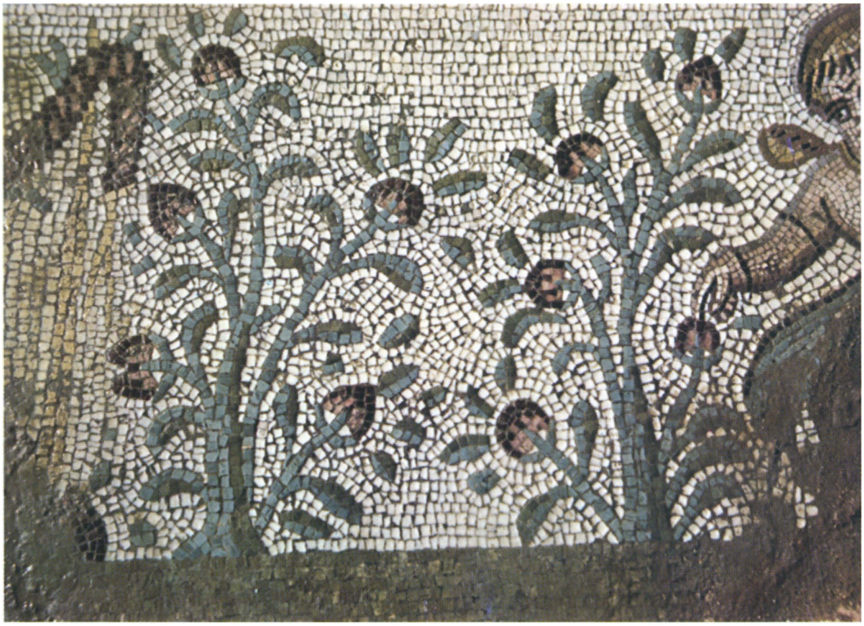


2





1



2

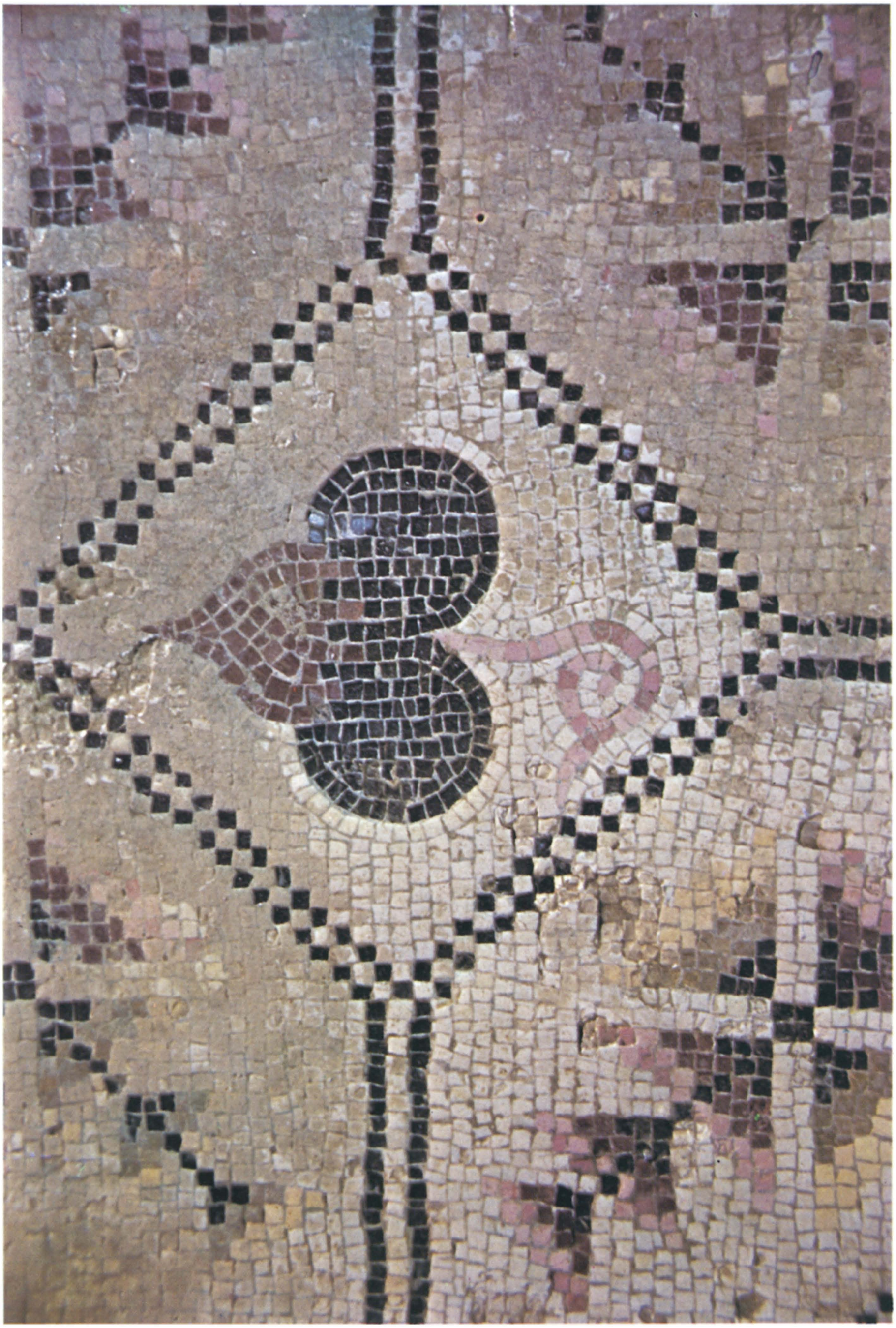
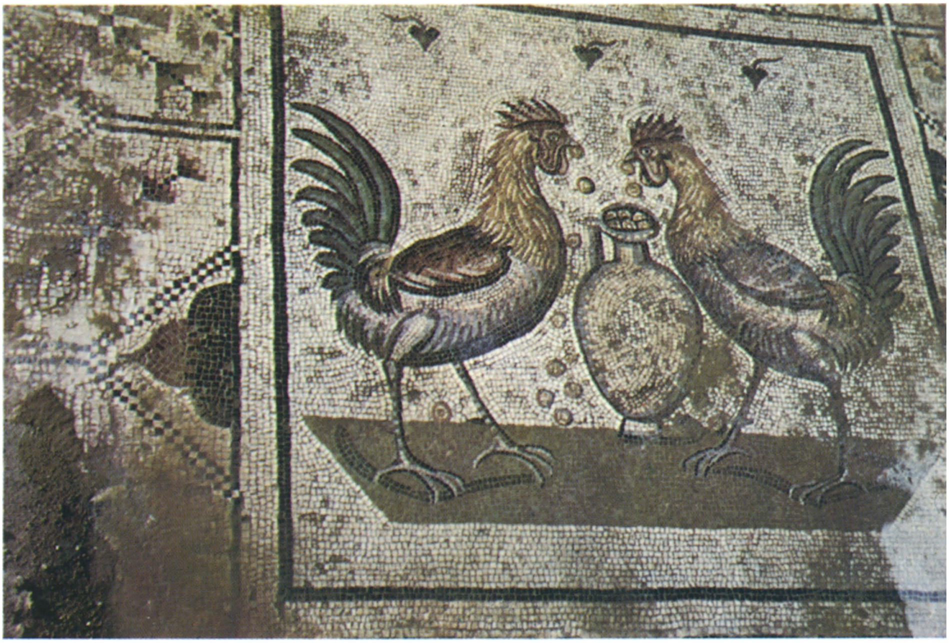
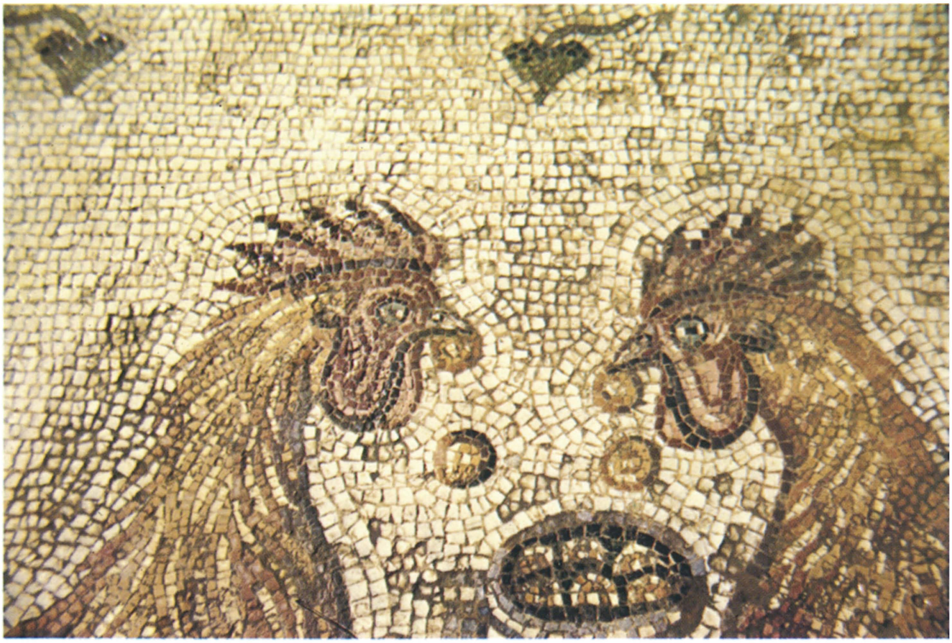


PLANCHE LXXVIII


1


2

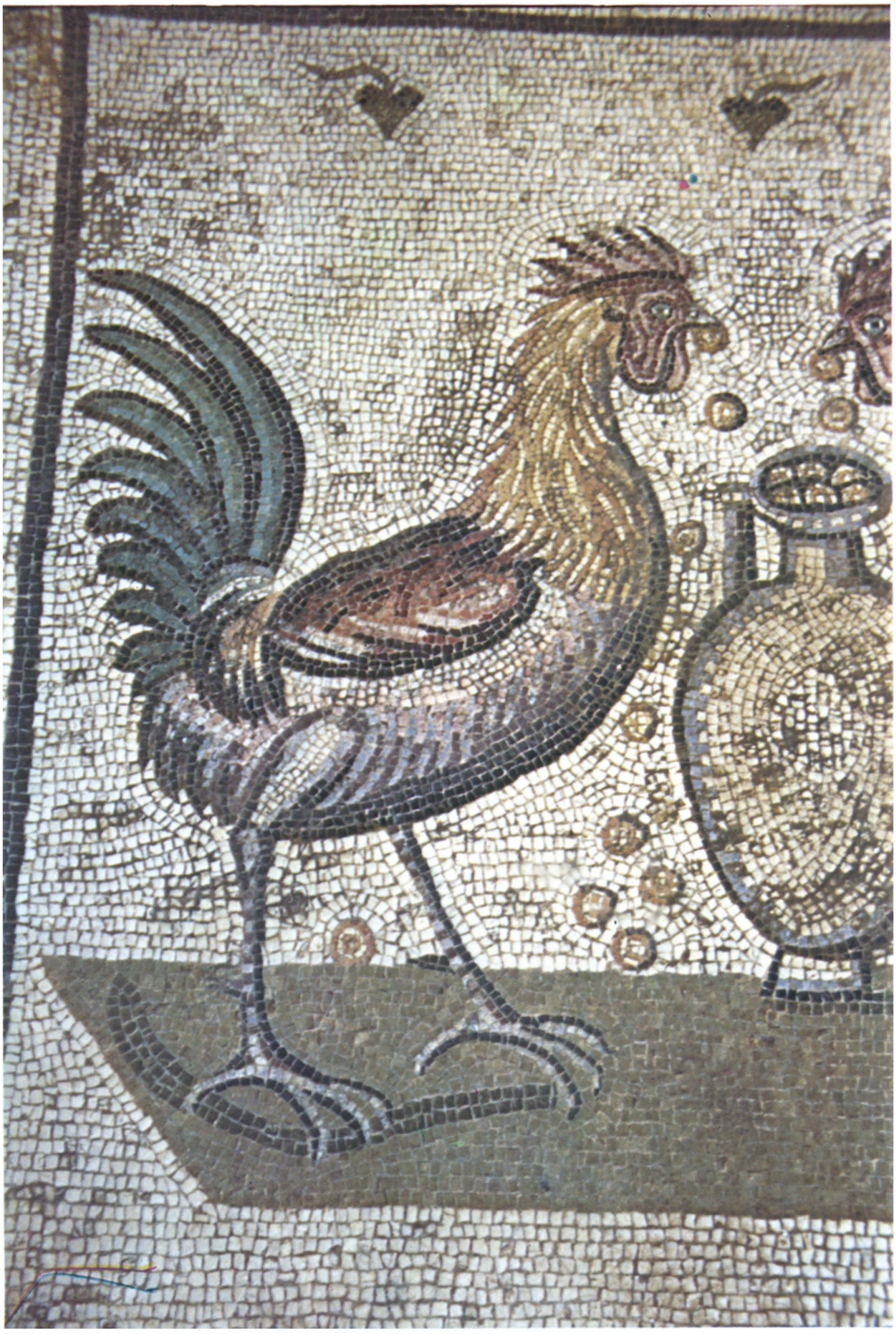
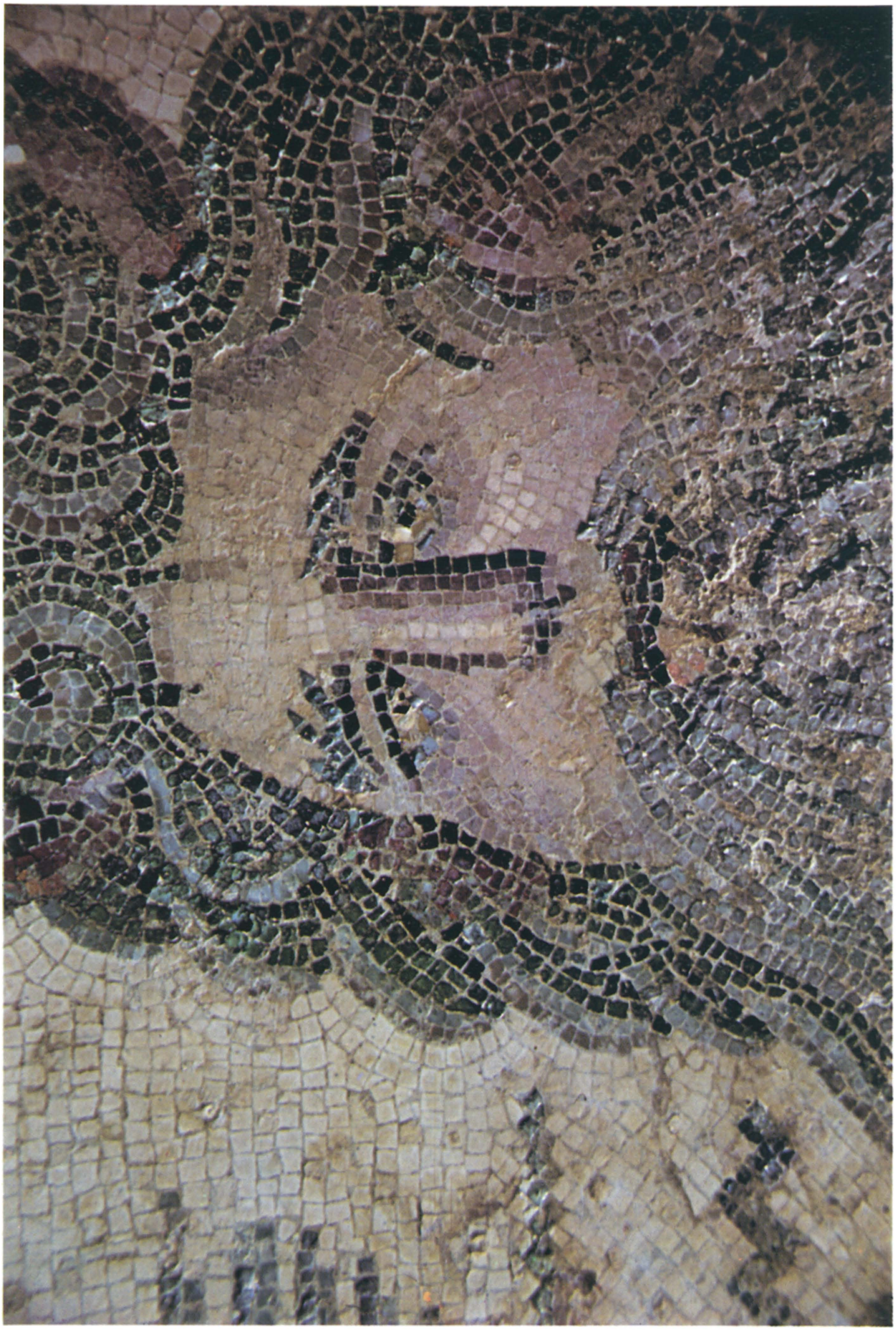
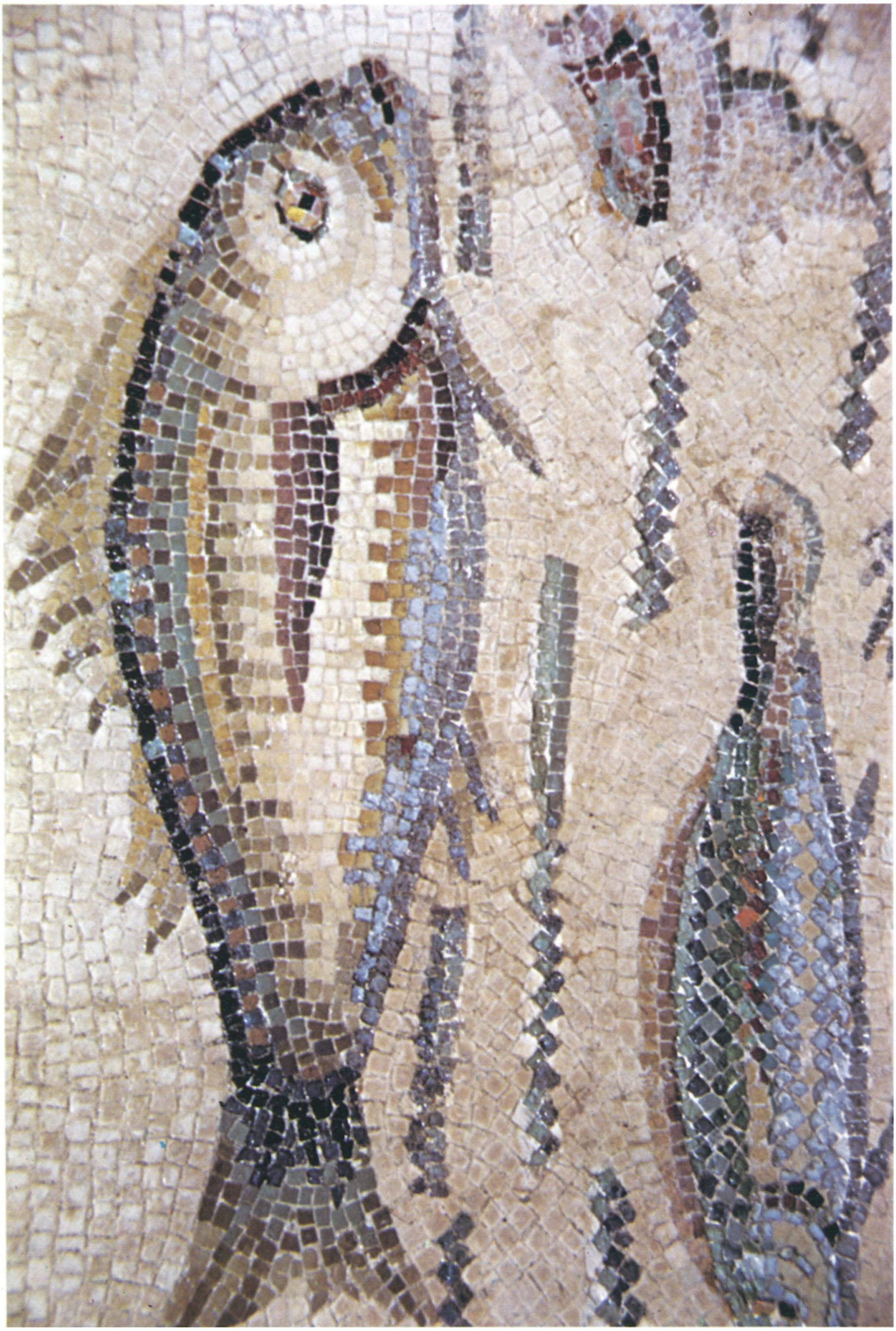
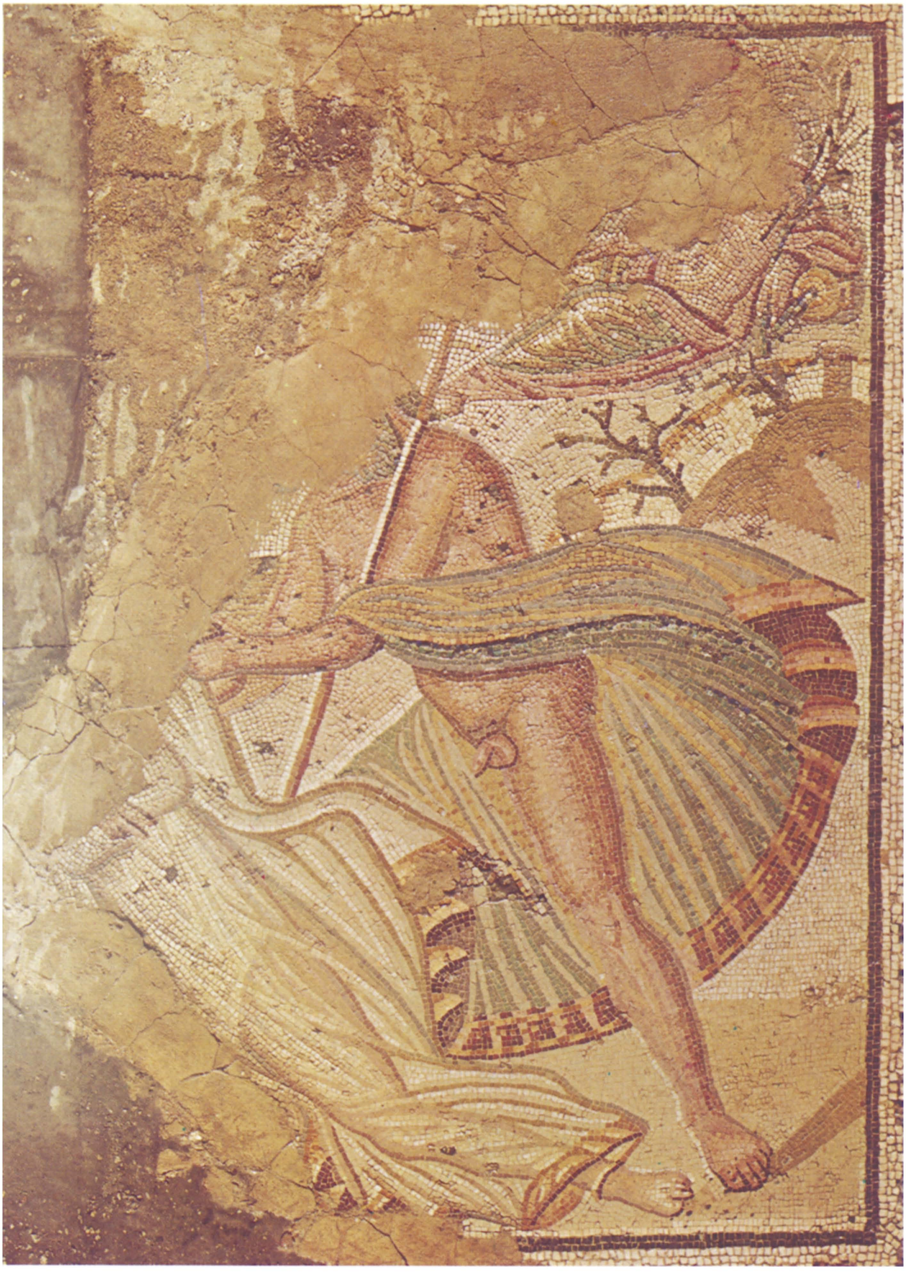
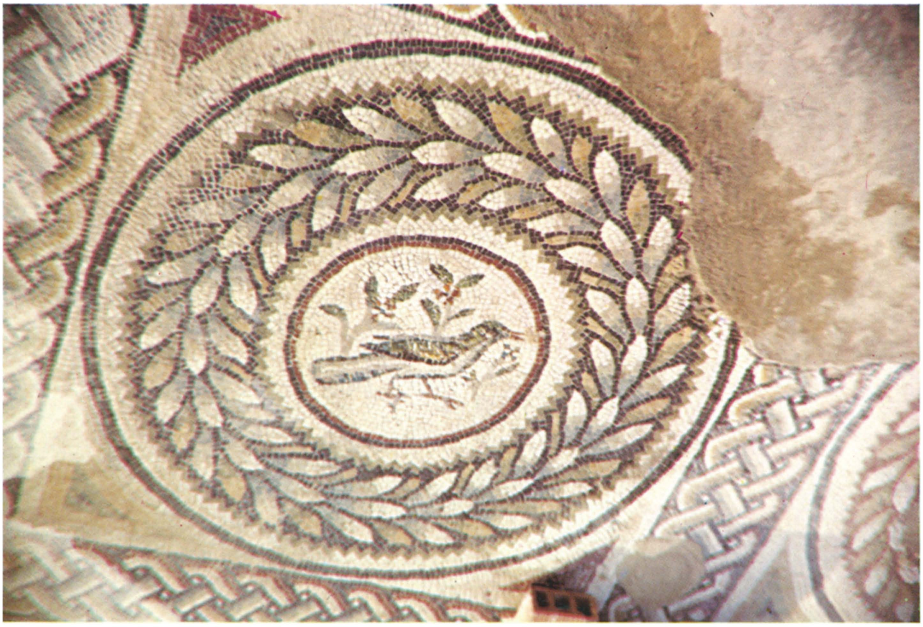


Planche LXXX

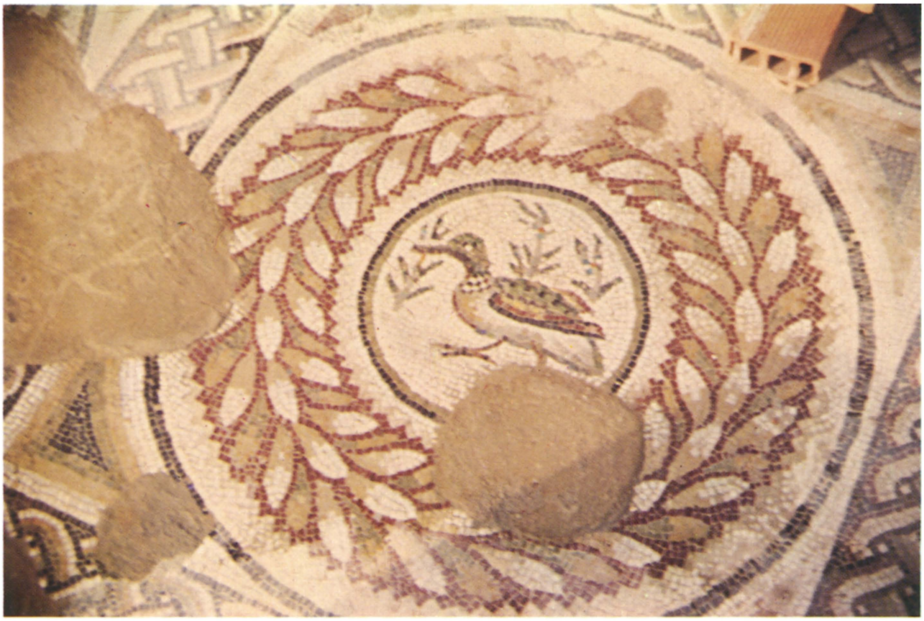






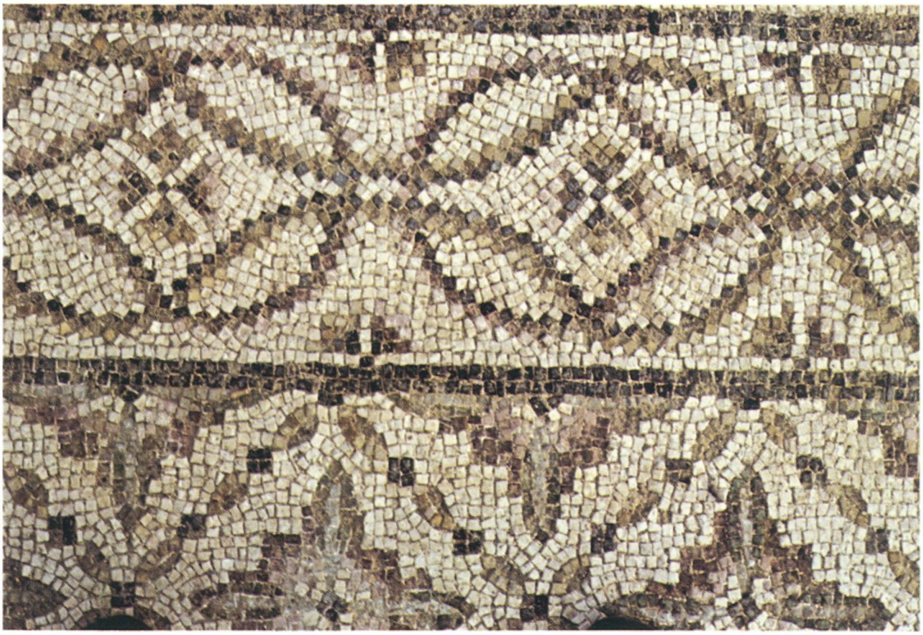


1

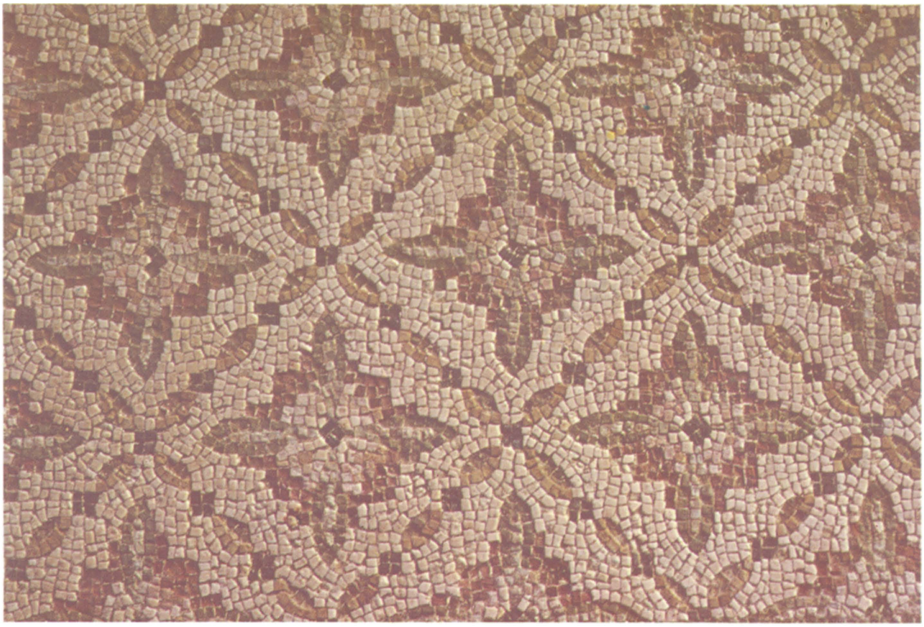


2

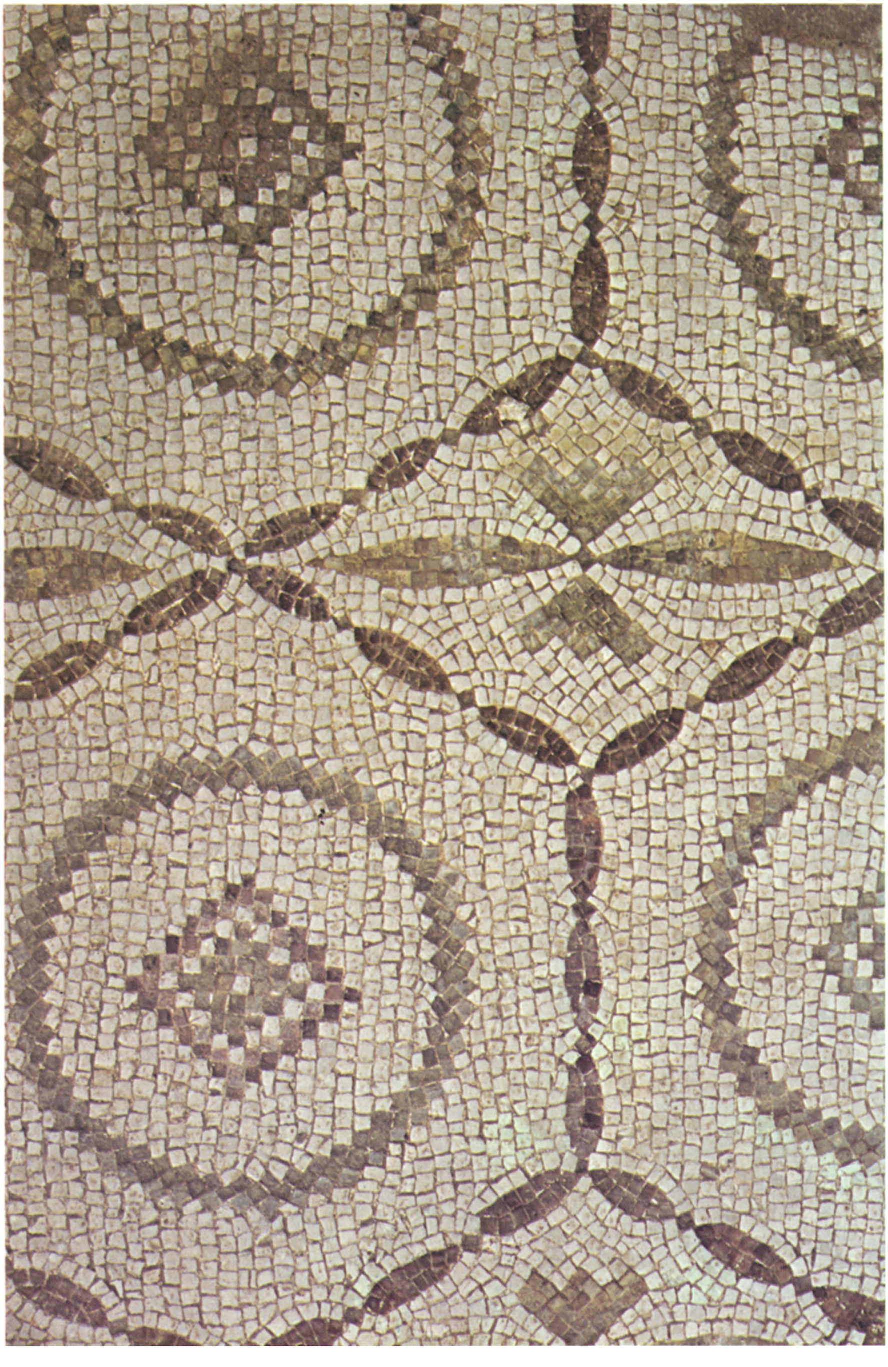
PLANCHE LXXXIV

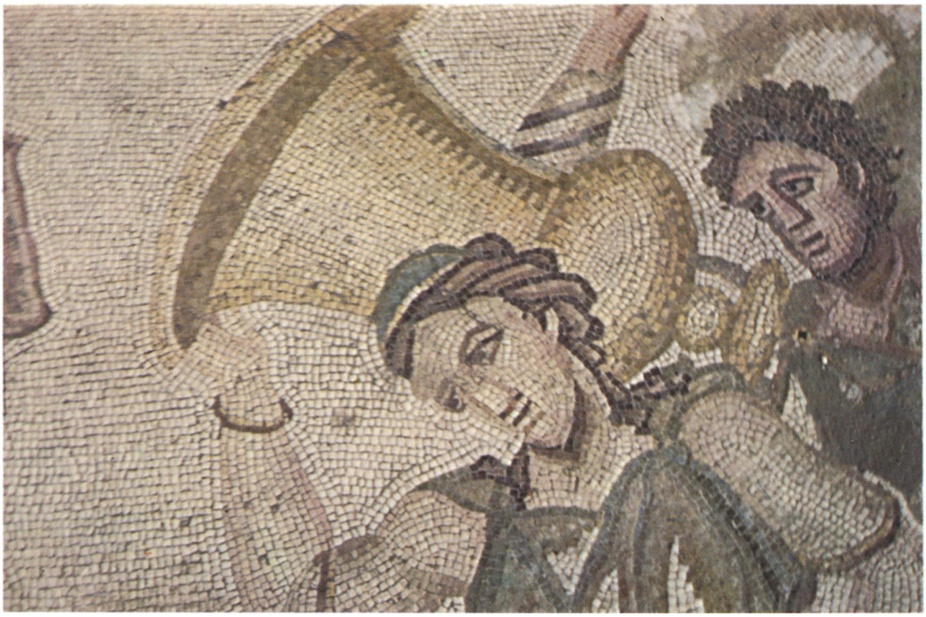


1

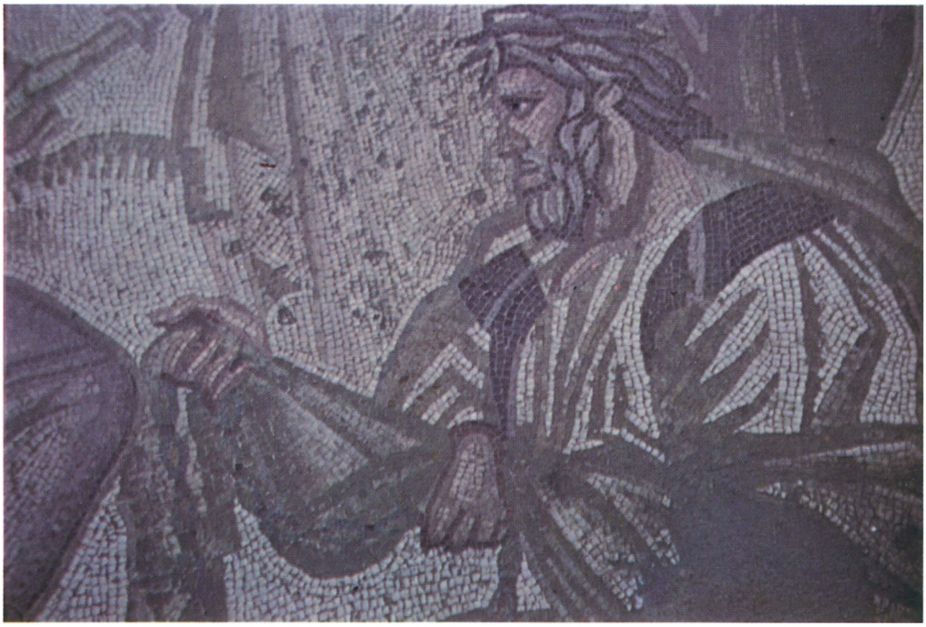


2

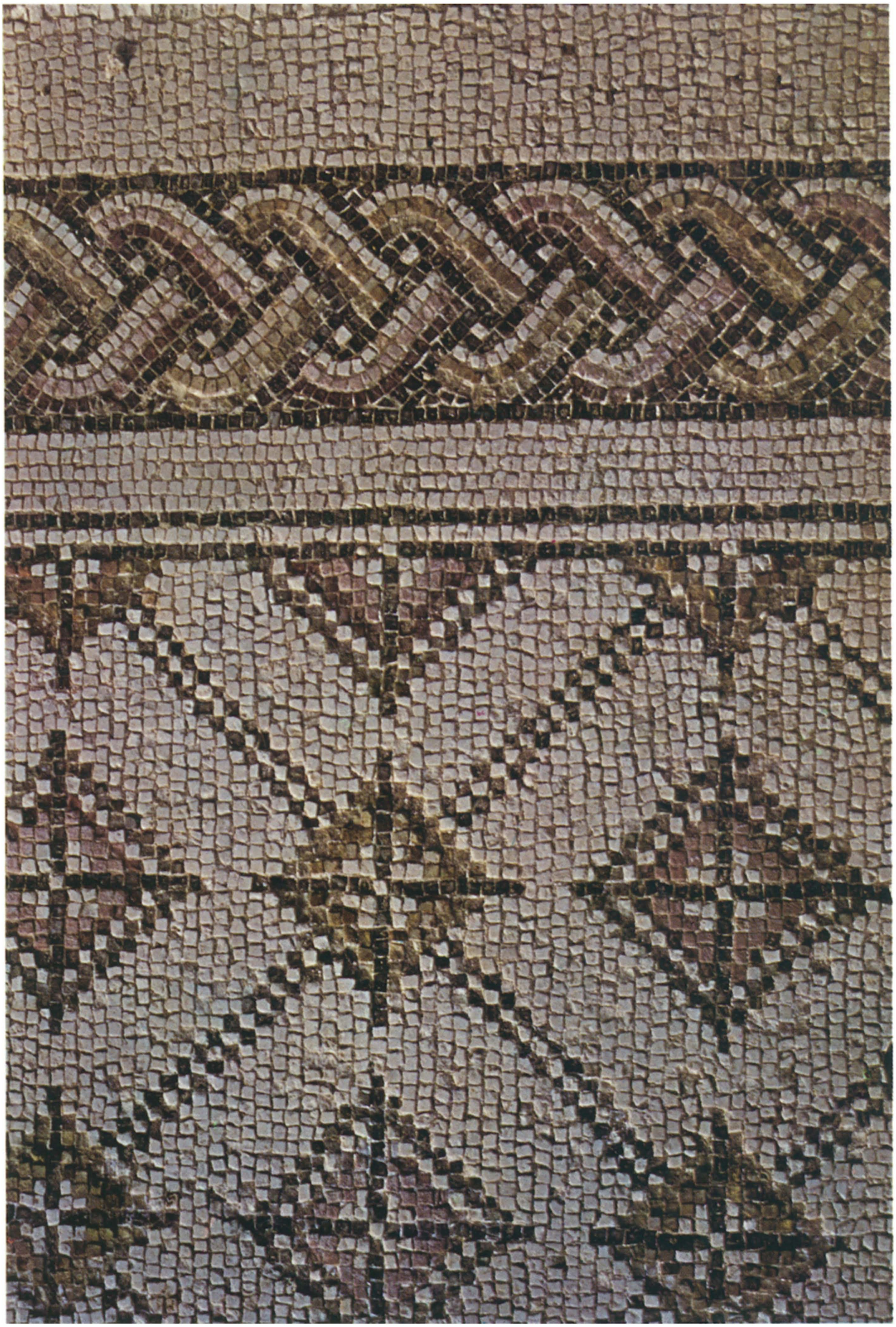


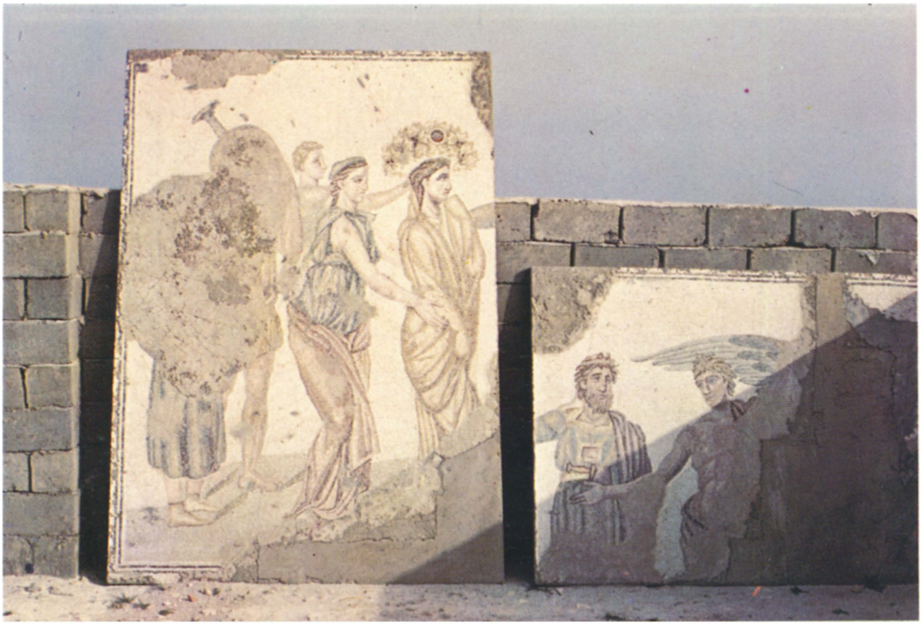


1

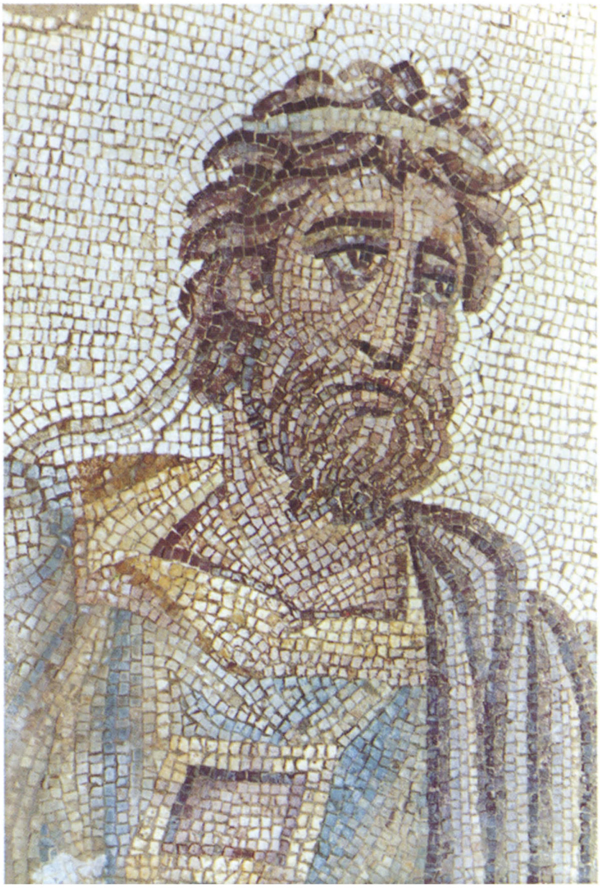


2





1



2

Planche LXXXIX

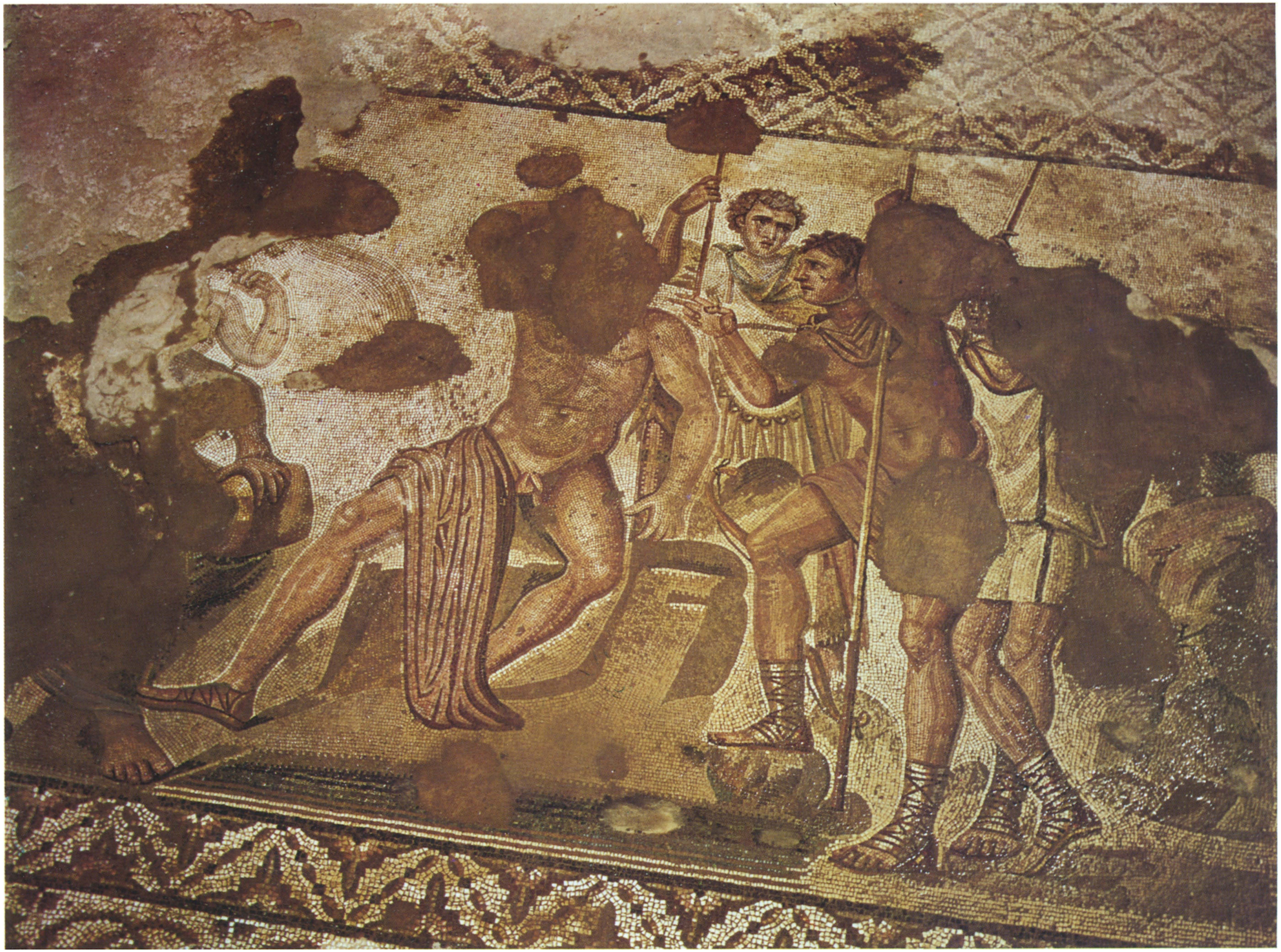
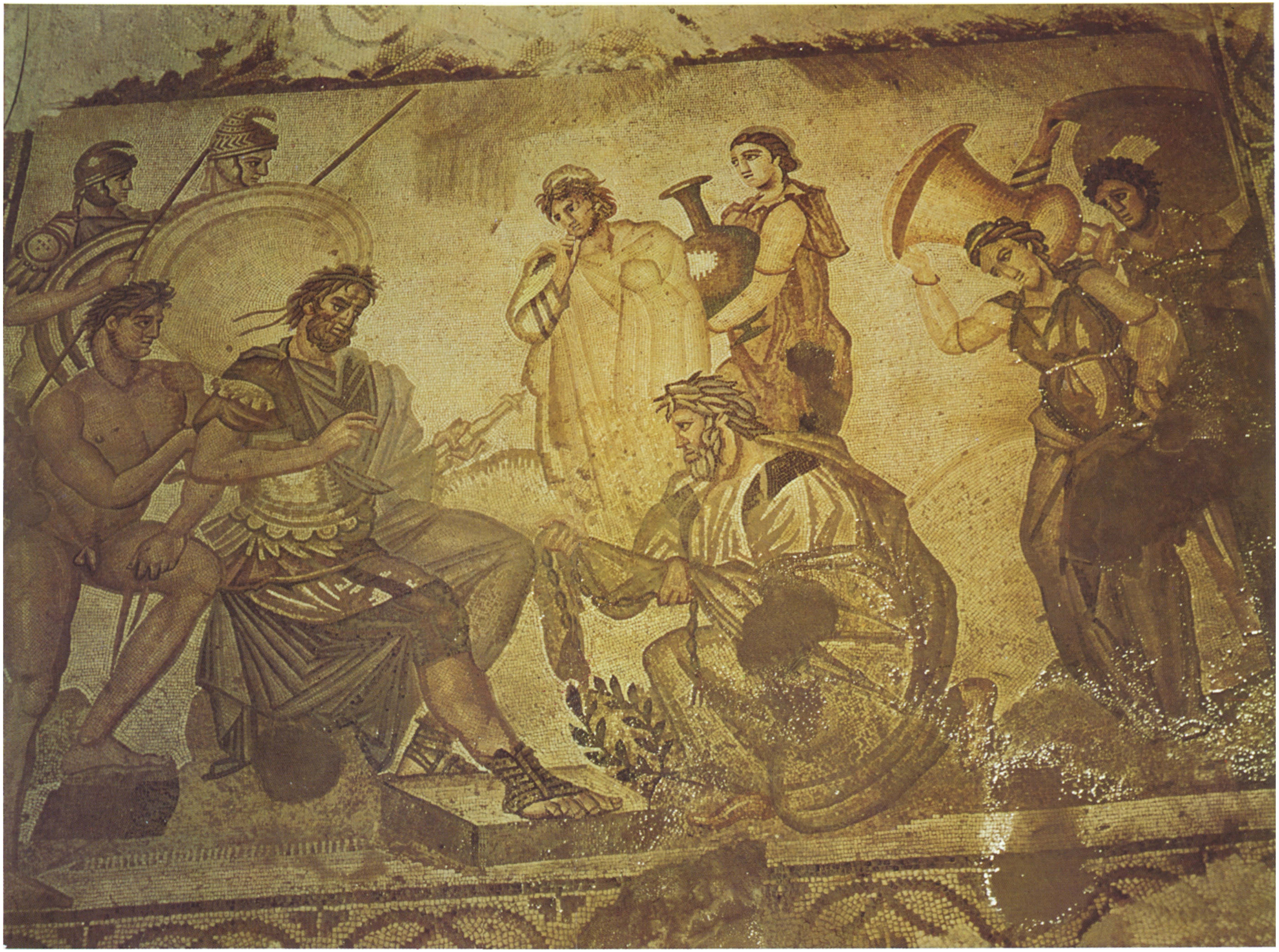
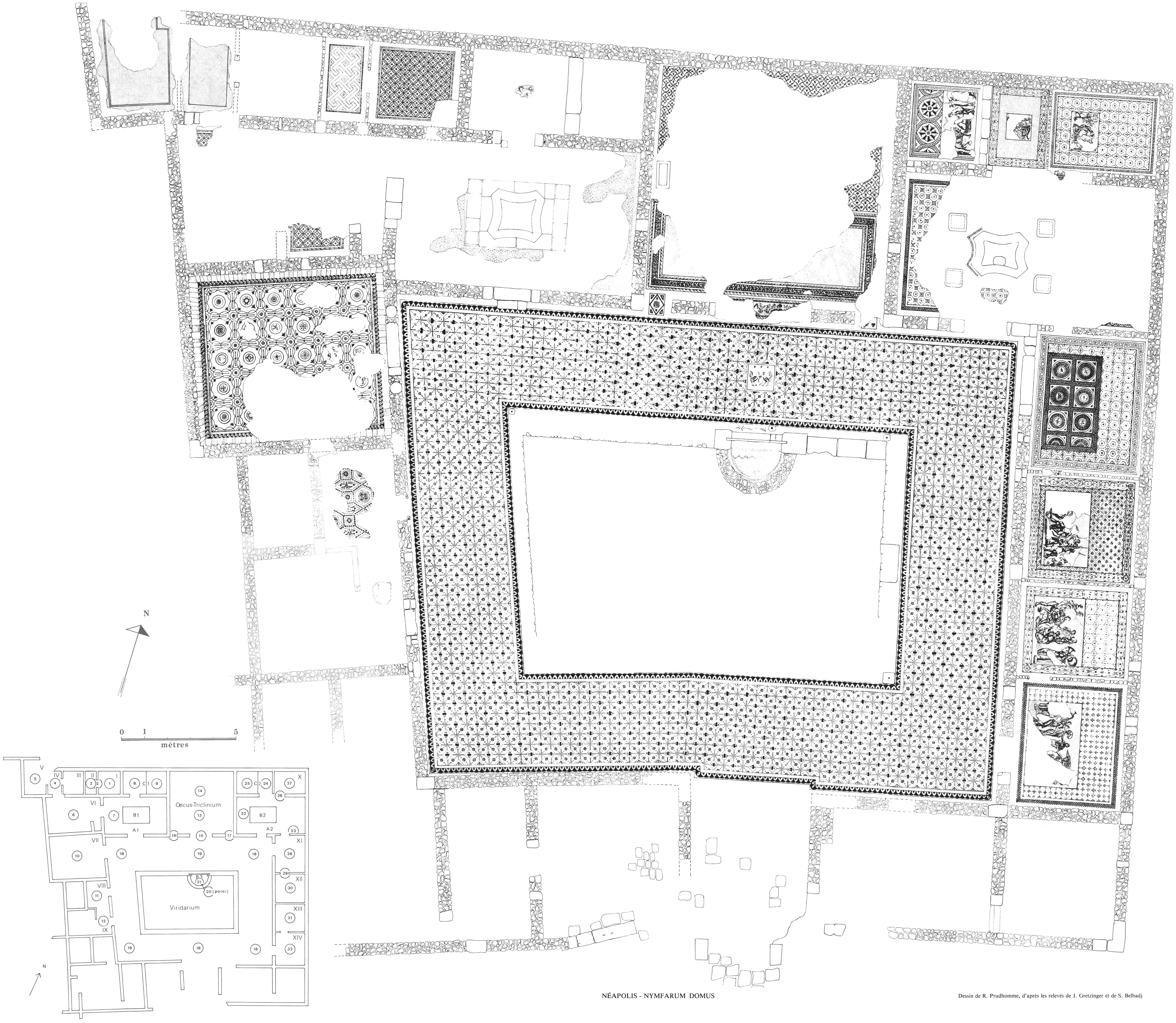


Planche XC




N
0
1
5
mètres
V
IV
III
II
I
5
4
3
2
1
8
C 1
9
25
C 2
24
27
X
14
26
VI
Oecus-Triclinium
6
7
B1
13
22
B2
A1
A2
23
16
15
17
VII
XI
10
18
19
18
28
29
B 3
21
XII
VIII
20 (paroi)
30
11
Viridarium
XIII
31
12
IX
XIV
18
18
18
32
N

NÉAPOLIS - NYMFARUM DOMUS

Dessin de R. Prudhomme, d'après les relevés de J. Gretzinger et de S. Belhadj

Légende: A: Atrium - B: Bassin - C: Cubiculum
En chiffres romaines, la numérotation des pièces
En chiffres arabes, la numérotation des tapis de mosaïque